中国戏曲文化

时代出版社

COAY Books

目录
Content

- 《中国戏曲文化》目录（1）
- 《中国戏曲文化》目录（2）
- 《中国戏曲文化》目录（3）
- 《中国戏曲文化》目录（4）
- 《中国戏曲文化》目录（5）
- 《中国戏曲文化》目录（6）
- 《中国戏曲文化》目录（7）
- 《中国戏曲文化》目录（8）
- 《中国戏曲文化》前言（1）
- 《中国戏曲文化》前言（2）
- 中国戏曲发展简史——戏曲的孕育与形成（1）
- 中国戏曲发展简史——戏曲的孕育与形成（2）
- 中国戏曲发展简史——戏曲的孕育与形成（3）
- 中国戏曲发展简史——戏曲的孕育与形成（4）
- 中国戏曲发展简史——戏曲的孕育与形成（5）
- 中国戏曲发展简史——宋金戏曲（1）
- 中国戏曲发展简史——宋金戏曲（2）
- 中国戏曲发展简史——宋金戏曲（3）
- 中国戏曲发展简史——元杂剧（1）
- 中国戏曲发展简史——元杂剧（2）
- 中国戏曲发展简史——南戏
- 中国戏曲发展简史——明清传奇（1）
- 中国戏曲发展简史——明清传奇（2）
- 中国戏曲发展简史——明清传奇（3）
- 中国戏曲发展简史——明清杂剧（1）
- 中国戏曲发展简史——明清杂剧（2）
- 中国戏曲发展简史——清代地方戏（1）
- 中国戏曲发展简史——清代地方戏（2）
- 中国戏曲发展简史——清代地方戏（3）
- 戏剧种类与特点——京剧（1）

- 戏剧种类与特点——京剧（2）
- 戏剧种类与特点——京剧（3）
- 戏剧种类与特点——京剧（4）
- 戏剧种类与特点——京剧（5）
- 戏剧种类与特点——京剧（6）
- 戏剧种类与特点——京剧（7）
- 戏剧种类与特点——京剧（8）
- 戏剧种类与特点——京剧（9）
- 戏剧种类与特点——京剧（10）
- 戏剧种类与特点——昆剧（昆曲）（1）
- 戏剧种类与特点——昆剧（昆曲）（2）
- 戏剧种类与特点——昆剧（昆曲）（3）
- 戏剧种类与特点——北昆
- 戏剧种类与特点——湘昆（1）
- 戏剧种类与特点——湘昆（2）
- 戏剧种类与特点——永嘉昆曲（1）
- 戏剧种类与特点——永嘉昆曲（2）
- 戏剧种类与特点——永嘉昆曲（3）
- 戏剧种类与特点——宁波昆曲
- 戏剧种类与特点——徽剧（1）
- 戏剧种类与特点——徽剧（2）
- 戏剧种类与特点——越剧（1）
- 戏剧种类与特点——越剧（2）
- 戏剧种类与特点——越剧（3）
- 戏剧种类与特点——评剧（东路评剧）（1）
- 戏剧种类与特点——评剧（东路评剧）（2）
- 戏剧种类与特点——评剧（东路评剧）（3）
- 戏剧种类与特点——粤剧（1）
- 戏剧种类与特点——粤剧（2）
- 戏剧种类与特点——粤剧（3）
- 戏剧种类与特点——黄梅戏（1）
- 戏剧种类与特点——黄梅戏（2）
- 戏剧种类与特点——黄梅戏（3）
- 戏剧种类与特点——秦腔（梆子腔）（1）
- 戏剧种类与特点——秦腔（梆子腔）（2）
- 戏剧种类与特点——秦腔（梆子腔）（3）

- 戏剧种类与特点——同州梆子（东路秦腔）
- 戏剧种类与特点——汉调恍恍（1）
- 戏剧种类与特点——汉调恍恍（2）
- 戏剧种类与特点——西府秦腔（西路秦腔）
- 戏剧种类与特点——遏宫腔（北路秦腔）
- 戏剧种类与特点——豫剧（河南梆子）（1）
- 戏剧种类与特点——豫剧（河南梆子）（2）
- 戏剧种类与特点——豫剧（?南梆子）（3）
- 戏剧种类与特点——河北梆子（1）
- 戏剧种类与特点——河北梆子（2）
- 戏剧种类与特点——河北梆子（3）
- 戏剧种类与特点——东路梆子（1）
- 戏剧种类与特点——东路梆子（2）
- 戏剧种类与特点——蒲剧（1）
- 戏剧种类与特点——蒲剧（2）
- 戏剧种类与特点——晋剧（山西中路梆子）
- 戏剧种类与特点——山西北路梆子（1）
- 戏剧种类与特点——山西北路梆子（2）
- 戏剧种类与特点——上党梆子（1）
- 戏剧种类与特点——上党梆子（2）
- 戏剧种类与特点——山东梆子（1）
- 戏剧种类与特点——山东梆子（2）
- 戏剧种类与特点——老调梆子（1）
- 戏剧种类与特点——老调梆子（2）
- 戏剧种类与特点——宛梆（南阳梆子）（1）
- 戏剧种类与特点——宛梆（南阳梆子）（2）
- 戏剧种类与特点——莱芜梆子（1）
- 戏剧种类与特点——莱芜梆子（2）
- 戏剧种类与特点——枣梆
- 戏剧种类与特点——怀梆
- 戏剧种类与特点——淮北梆子（沙河调）
- 戏剧种类与特点——江苏梆子
- 戏剧种类与特点——莆仙戏（1）
- 戏剧种类与特点——莆仙戏（2）
- 戏剧种类与特点——莆仙戏（3）
- 戏剧种类与特点——川剧（1）

- 戏剧种类与特点——川剧（2）
- 戏剧种类与特点——南剧（1）
- 戏剧种类与特点——南剧（2）
- 戏剧种类与特点——汉调二簧（1）
- 戏剧种类与特点——汉调二簧（2）
- 戏剧种类与特点——山二黄（1）
- 戏剧种类与特点——山二黄（2）
- 戏剧种类与特点——四平调（平板二黄）
- 戏剧种类与特点——上党二黄
- 戏剧种类与特点——桂剧（1）
- 戏剧种类与特点——桂剧（2）
- 戏剧种类与特点——沪剧（1）
- 戏剧种类与特点——沪剧（2）
- 戏剧种类与特点——正字戏（1）
- 戏剧种类与特点——正字戏（2）
- 戏剧种类与特点——汉剧（湖北）（1）
- 戏剧种类与特点——汉剧（湖北）（2）

《中国戏曲文化》目录（1）

第一章中国戏曲发展简史（）
戏曲的孕育与形成（）
宋金戏曲（）
元杂剧（）
南戏（）
明清传奇（）
明清杂剧（）
清代地方戏（）
第二章中国戏剧（）
京剧（）
昆剧（昆曲）（）
北昆（）
湘昆（）
永嘉昆曲（）
宁波昆曲（）
徽剧（）
越剧（）
评剧（东路评剧）（）
粤剧（）
黄梅戏（）
秦腔（梆子腔）（）
同州梆子（东路秦腔）（）
汉调恍恍（南路秦腔）（）
西府秦腔（西路秦腔）（）
遏宫腔（北路秦腔）（）
豫剧（河南梆子）（）

河北梆子（西路梆子）（）
东路梆子（）
蒲剧（蒲州梆子、南路梆子）（）
晋剧（山西中路梆子）（）
山西北路梆子（雁剧）（）
上党梆子（）
山东梆子（）
老调梆子（）
宛梆（南阳梆子）（）
莱芜梆子（）
枣梆（）
怀梆（）
淮北梆子（沙河调）（）
江苏梆子（）
莆仙戏（）
川剧（）
南剧（）
汉调二簧（安康二黄）（）
山二黄（）
四平调（平板二黄）（）
上党二黄（）
桂剧（）
沪剧（）
正字戏（）
汉剧（湖北）（）
广东汉剧（）
闽西汉剧（）
大弦子戏（）

梨园戏（）
辰河戏（）

《中国戏曲文化》目录（2）

淮海戏（）
宁河戏（）
吕剧（）
绍剧（绍兴乱弹）（）
琼剧（）
荆河戏（）
梅林戏（）
婺剧（）
歌仔戏（）
巴陵戏（）
调腔（）
打城戏（）
瓯剧（温州乱弹）（）
二夹弦（）
柳子戏（）
祁剧(1537)（）
傩堂戏（）
左权小花戏（）
上党落子（）
武安落子（）
彩调剧（采茶戏）（）
赣南采茶戏（）
高安采茶戏（）
云南花灯（）
贵州花灯（）
秀山花灯（）

万载花灯戏（）
湘西花灯戏（）
恩施灯戏（）
四川灯戏（）
凤凰茶灯戏（）
河南曲剧（）
四川曲剧（）
北京曲剧（）
昆明曲剧（）
北路戏（）
木偶戏（）
甬剧（）
皮影戏（）
邕剧（）
二人台（）
武安平调（）
宁海平调（）
闽剧（）
扬剧（）
白字戏（）
越调（）
竹马戏（）
四股弦（）
滇剧（）
锡剧（）
五音戏（）
东河戏（）
二人转（）

罗戏（）
苏剧（）
湘剧（）
衡阳湘剧（）
庐剧（）
柳琴戏（）
推剧（）

《中国戏曲文化》目录（3）

花朝戏（）
淮剧（）
潮剧（）
卖技（道情）（）
陇剧（陇东道情）（）
陕北道情（）
洪洞道情（）
太康道情（）
永济道情（）
临县道情（）
右玉道情（）
神池道情（）
代县道情（）
陕西碗碗腔（）
曲沃碗碗腔（）
孝义碗碗腔（）
长沙花鼓戏（）
楚剧（花鼓戏）（）
湖南花鼓戏（）
衡阳花鼓戏（）
平湖花鼓戏（）
岳阳花鼓戏（）
皖南花鼓戏（）
凤阳花鼓戏（）
大筒子戏（花鼓戏）（）
天沔花鼓戏（）

淮北花鼓戏（）
八岔戏（花鼓戏）（）
商洛花鼓戏（）
四川花鼓（）
豫南花鼓戏（）
壮剧（广西）（）
云南壮剧（壮族）（）
藏剧（藏族）（）
安多藏戏（藏族）（）
青海藏戏（藏族）（）
贵州布依戏（布依族）（）
白剧（白族）（）
傣剧（傣族）（）
彝剧（彝族）（）
贵州侗戏（侗族）（）
广西侗戏（侗族）（）
蒙古剧（蒙古族）（）
湘西苗剧（苗族）（）
广西苗戏（苗族）（）
新疆曲子戏（维吾尔族）（）
满族戏（满族）（）
唱剧（朝鲜族）（）
佤族清戏（佤族）（）
满族新城戏（满族）（）
壮族沙剧（壮族）（）
高山剧（）
南词戏（）
大平调（）

姚剧（）
堂戏（）
高甲戏（）
黔剧（）
大腔戏（）
小腔戏（）
滑稽戏（）
眉户（陕西）（）
晋南眉户（）

《中国戏曲文化》目录（4）

芗剧（）
湘西阳戏（）
西秦戏（）
武陵戏（）
吉剧（）
三角戏（）
洪山戏（）
通剧（）
哈哈腔（）
坠子戏（）
词明戏（）
合阳线腔戏（）
丁丁腔（）
西调（）
宜黄戏（）
唐剧（）
龙江剧（）
广西丝弦戏（）
河北丝弦戏（）
耍孩儿（）
赣剧（）
西河戏（赣剧支派）（）
茂腔（）
闽南四平戏（）
跳戏（）
黔东傩戏（）

安顺地戏（）
九江青阳腔（）
师公戏（）
柳腔（）
台州乱弹（）
睦剧（）
闽西山歌戏（）
平讲戏（）
闽北四平戏（）
牛娘剧（）
弦板腔（）
嗨子戏（）
河北乱弹（）
杭剧（）
辽剧（辽南戏）（）
弦子戏（）
陕南端公戏（）
文曲戏（）
湖北柳子戏（）
盱河戏（）
湖北越调（）
清戏（）
乐腔（）
天柱阳戏（）
黄龙戏（）
怀调（）
含弓戏（）
醒感戏（）

温州和剧（）
运城锣鼓杂戏（）
乐乐腔（）
河东线腔（）
湖剧（）
文南词（）
罗罗腔（）
关索戏（）
弦腔（）
右词南剑调（）
贵儿剧（）
队戏（）

《中国戏曲文化》目录（5）

弋阳腔（）
目连戏（）
南陵目连戏（）
翼城目连戏（）
高淳目连戏（）
海门山歌剧（）
梅县山歌剧（）
奉贤山歌剧（）
松阳高腔（）
河北高腔（）
岳西高腔（）
瑞安高腔（）
广灵秧歌（）
祁太秧歌（）
鼓子秧歌（）
泽州秧歌（）
襄武秧歌（）
太原秧歌（）
繁峙秧歌（）
蔚县秧歌（）
介休干调秧歌（）
海阳秧歌（）
隆尧秧歌（）
塑县大秧歌（）
韩城秧歌（）
汾孝地秧歌（）

地灯秧歌（）
满族秧歌（）
土摊子秧歌（）
河北秧歌（）
踢鼓子秧歌（）
沁源秧歌（）
祁县武秧歌（）
壶关秧歌（）
高密地秧歌（）
东北大秧歌（）
翼城秧歌（）
平腔秧歌（）
胶州秧歌（）
榆林秧歌（）
伞头秧歌（）
北京地秧歌（）
原平凤秧歌（）
昌黎地秧歌（）
山东鼓子秧歌（）
陕北秧歌（）
高平清场秧歌（）
平遥地秧歌（）
霍县秧歌（）
伞灯秧歌（）
踩街秧歌（）
辽阳地秧歌（）
寸子秧歌（）
小鼓秧歌（）

通辽秧歌（）
白店秧歌（）
巢湖秧歌（）
地秧歌（）
吉安戏（）
诗赋弦（）
祁剧（）
雷剧（）
凤台小戏（）
花儿剧（）
临剧（）
贵池傩戏（）
鄂西傩戏（）

《中国戏曲文化》目录（6）

拉场戏（）
粤西白戏（）
夫子戏（）
肩膀戏（）
河南坠剧（）
湖阴曲（）
老腔戏（）
丹剧（）
太和清音戏（）
紫阳民歌剧（）
喇叭戏（）
晋南清戏（）
游春戏（）
影子腔（）
梨簧戏（）
横岐调（）
阿宫腔（）
平陆高调（）
扬高戏（）
弦儿戏（）
卷戏（）
孝义皮腔（）
端公戏（）
梁山调（）
抚河戏（）
上四调（）

昔阳拉话戏（）
西府曲子戏（）
排楼戏（）
蛤蟆嗡（）
提琴戏（）
笛子调（）
新颖调（）
淮红戏（）
南戏（温州杂剧）（）
拉呼戏（）
一勾勾（）
合阳锣鼓杂戏（）
渔鼓戏（）
蓝关戏（）
八仙戏（）
漫翰剧（）
王皮戏（）
赛戏（）
泗州戏（）
文曲戏（）
第三章中国曲艺（）
相声（）
四川相书（）
南汇锣鼓书（）
宁波走书(犁铧文书)（）
福州伿艺（）
苏州评话（）
宜春评话（）

扬州评话（扬州评词）（）
北京评书(评话)（）
四川评书（四川评话）（）
南京评话（）
子弟书（鼓词）（）
兰州鼓子（鼓子词）（）
鼓子词（）
长阳南曲（）
常德丝弦（）
孝贤（）
快板书（）

《中国戏曲文化》目录（7）

山东快书（）
联珠快书（）
天津快板（）
竹板书（）
潮州歌（）
南丰香钹（）
单弦（）
广西文场（）
粤曲（）
安康曲子（）
山东聊城八角鼓（）
拆唱八角鼓（）
永新小鼓（）
乐亭大鼓（）
京韵大鼓（）
西河大鼓（）
梅花大鼓（）
东北大鼓（）
安徽大鼓（）
潞安大鼓（）
广西大鼓（）
十不闲莲花落（）
莲花落（）
嘭嘭鼓（莲花落）（）
天津时调（）
南康古文（）

漳州锦歌（）
祁阳小调（）
好来宝（）
四川清音（）
河南坠子（）
临清时调（）
答嘴鼓（）
湖北三棒鼓（）
来凤三棒鼓（）
凤阳花鼓（）
道情（）
四川竹琴（渔鼓道琴）（）
湖北渔鼓（道情）（）
莆仙俚歌（板鼓唱、渔鼓道情）（）
衡阳渔鼓（道情）（）
义乌道情（）
通海渔鼓说唱（道情）（）
金华道情（）
宁都道情（）
安康道情（）
东阳道情（）
温州道情（）
镇安渔鼓(道情)（）
桂林渔鼓（道情）（）
湖口渔鼓(道情)（）
南昌道情（）
晋北说唱道情（）
瑞昌船鼓（）

上海说唱（）
通海扬琴说唱（）
扬州清曲（）
数来宝（）
独角戏（）
南京白局（）
零零落（）
青海越弦（）
青海平弦（）
湖北小曲（）
四川扬琴（）
山东琴书（）
北京琴书（）
武乡琴书（）

《中国戏曲文化》目录（8）

安徽琴书（）
弹词（）
苏州弹词（）
扬州弹词（）
长沙弹词（）
温州弹词（）
桂林弹词（）
陕北说书（）
绍兴平湖调（）
打搅儿（）
四川车灯（）
临清琴曲（）
双簧（）
乌力格尔（蒙古族）（）
喇嘛玛尼（藏族）（）
伊玛堪（赫哲族）（）
达斯坦（维吾尔族）（）
大本曲（白族）（）
盘索里（朝鲜族）（）
布依族民间说唱（布依族）（）
摩苏昆（鄂伦春族）（）
漫谈（朝鲜族）（）
褒歌（渔歌）（）
木鱼歌（）
龙舟歌（）
粤东渔歌（）

八角鼓（）
荡调（）
开篇（）
三弦书（）
武乡三弦书（）
临县三弦书（）
大调曲子（）
金钱板（）
粤讴（）
鼓词（）
温州鼓词（）
襄垣鼓书（）
平遥鼓书（）
建瓯鼓词（）
朔州喜乐（）
四明南词（四明文书）（）
南京白话（）
槐书（）
芗曲（）
无锡评曲（）
西城板（）
南昌清音（）
四川盘子（）
打莲厢（霸王鞭）（）
四川善书（）
南音（）
松滋说鼓子（）
四川荷叶（）

四川谐剧（）
寿阳坐唱（）
四川南坪弹唱（）
唱赚（）

《中国戏曲文化》前言（1）

戏曲是我国传统的艺术形式，也是世界文化宝库中一颗璀璨的明珠。从古至今，戏曲一直是我国广大人民群众不可缺少的文化娱乐活动，它的产生、形成到发展，一直与中国人民大众紧密相连。由于中国戏曲产生的年代十分久远，因此今天关心戏曲的人们要想了解诸多戏曲种类及其渊源，可不是一件容易的事情。

在中国历代的著作中，“戏曲”一词有两种意义，一是文学概念，指戏中之曲，是一种韵文样式，又称“剧曲”，后人又用来专指中国传统戏剧剧本；二是艺术概念，是指中国传统戏。“戏曲”一词最早见于宋元年间《水云村稿》的《词人吴用章传》：“至咸淳，永嘉戏曲出，泼少年化之而后淫哇盛、正音歇。”这里的“戏曲”一词指的是演戏之曲；陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五《院本名目》说：“唐有传奇，宋有戏曲、唱浑、词说，金有院本、杂剧、诸宫调。”这里的“戏曲”指宋代杂剧本子。

“戏曲”一词虽早在宋元间已出现，但当时并不普遍使用它，而是常用“曲”、“乐府”、“剧戏”等词。到了20世纪20、30年代，一些戏剧家把从西洋引进的戏剧称为“话剧”，而中国传统的戏剧样式则称为“戏曲”。自此，“戏曲”就不再指一种曲子或曲本，而是指一种表演艺术体系，是中国传统戏剧文化的通称，它统括了从元、明、清直至近代各个时期的中国传统戏剧和曲艺。

戏曲是一门大学问，它不仅是多种艺术的有机综合体，而且涉及中国社会、政治、伦理、心理、哲学、宗教以及自然科学等诸多领域，可以说它是一部中国小百科全书。戏曲早在原始社会已有萌芽，其渊源来自民间歌舞、说唱以及风土人情等。由不同的民间艺术、风土人情以及审美习惯等诸多因素从而形成了全国各地各种各样的戏曲艺术，每一个地方戏曲都是一个地方的文化见证。从成为一个独立的艺术品种算起，八个世纪以来，它一直和中国广大人民群众紧密相

连，是中国人民大众创造的精神文明、大众精神生活中不可缺少的内容。

中国戏曲有“戏剧”与“曲艺”两种艺术类别，它们同属戏曲范畴，又有不同之处。

《中国戏曲文化》前言（2）

戏剧艺术有别曲艺之处在于：戏剧是各种戏曲剧种的总称，是一种表演艺术，有着角色行当之分。在表演时，往往分角色进行演出，各个剧种的剧中人物大部分由生、旦、净、丑等不同角色行当充任。并且，戏剧在表演上着重于运用以生活为基础提炼而成的程式性动作和虚拟性的空间处理，并且讲究唱、做、念、打等表演艺术，既富于舞蹈性又有着很高的技术性。

曲艺艺术区别于戏剧之处在于：曲艺是各种曲艺曲种的总称，是一种说唱艺术，很少有角色行当之分。在表演时，演员一般为一人多角，以“说”、“唱”为主要表现手段，通过说、唱把形形色色的人物和各种各样的故事表现出来。曲艺在表演上，着重于演员的说功、唱功、做功以及高超的模仿力。与戏剧相比，曲艺的艺术形式相对简单，表演者可以只是一、两个人，几件简单的伴奏乐器或醒木、扇子、竹板甚至什么也不用，就可以走到哪说唱到哪，与听众进行更为直接、方便的交流。

中华的戏曲艺术融合了音乐、舞蹈、杂技、绘画、雕塑、文学各类艺术，形成富有独创性的民族艺术特征的综合美，从古代的春秋时代到解放前的清代社会文化生活中，戏曲占据了绝对首要的位置，是人们主要的娱乐方式。如今，在多元文化娱乐的冲击下，它的黄金时代已经过去了。但是，它有过的辉煌、深厚的影响力是永不可磨灭的。

据统计：我国的戏剧剧种和曲艺曲种共有上千种之多，至今仍有记录的约有几百种。近些年来，我国的一些戏曲艺术得到了发展与壮大，一些戏曲艺术却衰弱、消失了。如今，分布于全国各地的数百种戏曲情况非常复杂：有的是经过几个世纪的古剧、曲种：有的是随着近代新文化成长起来的新剧、曲种；有的是解放前后刚出现的剧、曲种，有的剧、曲种观众遍布全国各地、影响各阶层；有的剧、曲种主

要活跃进于农村：有的剧、曲种则属于市民文化。中国戏曲中各剧、曲种由于形成的时间差距大，分布地区广，因而各剧、曲种的艺术风格相差甚远、各有特色：有的近于古代的乐舞，有的则接近现代的歌剧，有的有着民间歌舞的风韵，有的则更接近于西洋剧的风格……可谓五彩纷呈、争奇斗艳。

本书旨在向广大读者展示一个丰富多彩的中国戏曲世界，分门别类地向读者介绍不同戏曲种类的形成与发展、音乐与唱腔、舞台与表演、角色与行头。整理出了尚有记录的戏曲剧种三百多个、曲艺曲种一百多个，供广大读者对中国戏曲进行深入的了解。希望在满足广大读者需求的同时，使中国的这一传统文化得到流传和发扬。

中国戏曲发展简史——戏曲的孕育与形成（1）

中国戏曲综合了音乐、诗歌、舞蹈等艺术形式，它的来源可追溯到有文字记载和图像表达的原始时代歌舞。在古代文献中记载：《周礼·春官宗伯第三》：“司巫……若国大旱，则帅巫而舞雩”；《吕氏春秋·古乐篇》：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕……帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋鞈置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽”。

原始时代的歌舞本质上是先民们的一种宗教活动形式，主要为图腾、巫术和祭礼，在当时，宗教思想贯穿着人们的全部思想意识和日常生活，如图腾的“百兽率舞”、有祭典的“八阕”之歌、有巫术的舞“雩”，用石器或陶器作为伴奏乐器热烈地舞蹈、尽情的呼叫或虔诚地祈祷。

在有关记述原始时代歌舞的古代文献或者岩画的图像传达上，大多歌舞者的身上都有一定的装饰物：头顶牛角、饰羽，手执牛尾，着兽形服等，这些装饰物起到摹拟、装扮形象的作用。唐代的杜佑在《通典》一书中说：“故圣人假干戚羽旄以表其容，发扬蹈厉以见其意。”其中的“表其容”、“见其意”，大概指的是歌舞有着模仿性和情节意义。

原始时代的歌舞虽具有摹仿性质，但它的宗教性质却决定了它并非审美静观之物，不是纯粹的表演，还不能称为“戏曲”，不过它已是戏曲的前期形态了，中国戏曲就酝酿于这种原始时代的歌舞中。

先秦时期，朝野歌舞繁盛，《史记·孔子世家》记载：“古者，诗三千余篇。”这三千多篇诗并不是我们所理解的诗篇，而是“和乐”的歌词。《墨子·公孟篇》记载：“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百”。这里所说的诗不是“和乐”的，而是要用以歌舞的。然而先秦歌舞的繁盛程度远远的超过了三千！

据史料记载先秦的歌舞可归纳为四种类型：一、六代舞。《周礼·春官·大司乐》载，六代舞是《云门大卷》（黄帝时期）、《大咸》（尧时）、《大韶》（舜时）、《大夏》（禹时）等。六代舞是宫廷大戏，据说是周公旦摄政期间，集中了前代乐舞编制而成的，其用于礼乐制度。二、帔舞、羽舞等。帔舞、羽舞为持道具的歌舞、人舞。帔舞为舞蹈者手持五彩丝带，羽舞为舞蹈者手持半分开的鸟羽。周代时，宫廷舞分为“文舞”与“武舞”两类，《诗经·邶风·简兮》记载：“硕人俁俁，公庭万舞。有力如虎，执辔如组。左手执龠，右手秉翟，赫如渥赭，公言锡爵！”此为描述当时舞蹈的情形。人舞为长袖舞，文舞手持羽毛或乐器，武舞持盾、斧之类的兵器。三、散乐。散乐就是流传在社会上的各种民间歌舞，有着丰富的内容形式。四、四夷之乐。四夷之乐就是其他部族的歌舞。

中国戏曲发展简史——戏曲的孕育与形成（2）

中国早期戏曲是以歌舞为主体的，一开始就出现了多元发展的趋势，宗教剧便是其中之一。宗教剧起源于原始社会的歌舞祭祀仪式，到了奴隶社会后，则发展成了宗教剧。宗教剧在上古社会可以说是一种最普遍的文化现象，影响面很广。由于流行不同地区产生文化差异而有所不同，称谓也不同。一般流行于北方民间的通常称为“跳神”，近代又称为“单鼓舞”、“跳单鼓”，流行于南方的则称为“巫舞”，其中巫舞在先秦时期广泛流传于民间。当时，在鬼神思想与宗教迷信的文化背景下，产生了《九歌》这部最具代表性的宗教剧，它

育养于民间、经过楚国文人屈原之手的精细改造形成的，它最早流传于夏启时代。

在古代，还有一种叫“傩”的表演形态，是一种逐鬼除疫的宗教仪式，为宗教剧的雏形。专家考证：傩的表演起源很早，约在原始时代就已产生。周代，傩的表演盛行，表演时由一名领舞者装扮成驱鬼逐疫辟邪的神像，称为“方相氏”，跳《方相舞》，表演《十二兽》舞，带领着由一群人组成的傩队。经过发展，傩渐渐有了音乐和歌唱，彻底戏曲化了，是中国戏曲中影响最大、持续最久的宗教剧种类的代表。

在中国戏曲中，最早的演员是“巫”和“优”。巫是宗教剧里的演员，优是非宗教剧里的演员。巫的产生距今已约10000年之久，早在新石器时代就有了，巫有男有女。《说文解字》中有对巫的解释：“女能事无形，以舞降神者也，象人两袖舞”；优是最早的职业演艺人员，约产生于周代，由贵族豢养。优有着“倡优”与“俳优”之分，倡优以表演歌舞为主，俳优则擅长滑稽讽刺的幽默表演，优都为男子。优的表演活动在史料中有很多的记载，如《国语》中的优施、《史记》中的优孟、优旃等。优人们由贵族豢养生活在宫廷中，侍奉在君主身边，不仅做滑稽表演，有时还充当谏官，有名的例子有“养鹿”、“漆城”、“优

孟衣冠”等。优是中国戏曲最早的专业演员，他们为中国戏曲的发展积蓄了强有力的底蕴。

汉武帝时期，由于国富民强，表演艺术得到了很大的发展，呈现出繁荣之局面。“百戏”是汉代表演艺术的统称，又称“散乐”、“角抵”，百戏融汇了当时的一切表演形式，比如歌舞表演、杂技和竞技表演等。戏曲艺术是百戏中重要的一个项目，不过没有独立出来，而当时正是以各种表演形式交汇的效果为美，是较平民化的，符合当时人们的审美，所以这种形式一直延续到宋代。

中国戏曲发展简史——戏曲的孕育与形成（3）

汉前期，百戏常常在广场上聚众演出，在《汉书·武帝纪》和《西京赋》中都有记载，其中《总会仙昌》是一出优美浪漫的以神话为题材的戏曲。在百戏中，有一种以竞技——角抵为主要手段的舞台表演被戏剧史学家们称为“角抵戏”，其剧目有《东海黄公》。

秦汉时期的俳优与倡优表演活动，基本上融汇在百戏之中，据史料推测，优的活动局限于宫廷之中，他们的百戏表演只属于宫廷中的小型百戏表演。《汉书》载：宫廷里的优人很多，种类不同，分“常从倡”、“常从象人”、“秦倡员”等称谓。这一时期的优人表演有了转变，将滑稽调笑的对象转向了官吏，进入了戏剧化的表演，就是滑稽戏。滑稽戏相对于早期戏曲有了实质上的突破，优已经被指定为充当一个具体人物，而不再是以象征性为主导的表演，由此，滑稽戏可以说是全新形态的戏剧。

滑稽戏与角抵戏分别是不同类别的早期戏曲。角抵戏是生长于民间的平民戏，滑稽戏则是立足于宫廷大内的贵族戏，始终不离优的最初功用。

总概来说，中国的早期戏曲的特征是这样的：一方面呈现多元态势，另一方面表现了形态的激进性。“激进性”是指某种戏曲形态在一个时代或一定的阶段相对稳定之后，它的蜕变形态已奔赴到了另一个时代寻找自己的稳定身形，在中国的早期戏曲中，“激进性”这一艺术规律显得很活跃、明显。

汉代的音乐相对发达，汉武帝设立了专门的“乐府”机构，是采集和管理音乐歌舞的部门，这一部门采集到了大量的民间乐曲，有“相和歌”、“歌戏”等，对日后的戏曲歌唱、音乐方面起到了重要的影响和作用。

魏晋南北朝间的300多年，是在战乱和分裂中走过来的，战争导致的民族大融合，促成了各族文化的大融合。这一时期，歌舞相兼的小

戏成为一个突出的品类，从百戏中脱颖而出，它继承了乐本位的基本特质，与优人之戏——滑稽戏为当时两个最大的戏曲类型。滑稽戏不断地吸收借鉴了角抵戏的养分后，角抵戏就逐渐淡出了。

歌舞相间的小戏孕育于百戏（散乐）之中，这一时期的散乐活动可以说继承了秦汉百戏杂陈的演出风尚，促进了各民族艺术的融合、交汇，再加上佛教与道教盛行，都借助这种表演艺术来传教，如此一来，歌舞百戏非常盛行。《隋书·音乐志》记录了北周歌舞活动情形："及宣帝即位，而广召杂伎，增修百戏。鱼龙曼衍之伎，常陈殿前，累日继夜，不知休息。"书中另记载了北齐宫廷演出百戏时，各类节目多达一百多种。《洛阳伽蓝记》记载：佛道两教常"梵乐法音，聒动天地；百戏腾腾，所在骈比"。另外在《三国志》、《周书》、《魏书》、《南齐书》等史书中都有对当时百戏的记载。歌舞百戏存在于人们生活中，在社会上有着一种特殊的地位。

中国戏曲发展简史——戏曲的孕育与形成（4）

歌舞戏最先载于《宋书·乐志》和《隋书·音乐志》，其剧目有《公莫舞》和《礼毕》等，最早约于晋代就有了演出。魏晋南北朝间出现了三个在中国戏曲史上颇具影响力的剧目：《大面》、《拨头》和《踏谣娘》。魏晋南北朝间的优戏代表作有《辽东妖妇》、《弄周延》、《许胡克伐》等。

这一时期与戏曲相关联的音乐较之秦汉时期的音乐有了很大的发展，汉代的“相和歌”到了晋代，由于西晋灭亡政权南迁，它随之南下与南方当地的吴歌、西曲相融合，形成“清商乐”。清商乐是当时中原旧曲和吴歌、西声的总称。不过，最有特色的还是随着民族大迁移边远地区大量的音乐与汉地民族音乐相融合而造成的胡汉互化结果，从而使得本时期的音乐多彩多姿、丰富绚丽。

隋唐五代的戏曲传承了胡汉混杂不分的特点，这一时期的戏曲新戏不多，出现了“参军戏”。

隋炀帝时，戏曲艺术被淹没在各种伎艺之中。唐代的戏曲则显突出，杜佑的《通典》记录了当时歌舞戏的情况：“歌舞戏，有《大面》、《拨头》、《踏谣娘》、《窟垒子》等戏。玄宗以其非正声，置教坊于禁中以处之。”其中的几种歌舞戏产生于南北朝时期，在唐代虽作为传统戏进行演出，却是经过了加工和改造的。

参军戏是于唐代开元时期盛行起来的一种新型戏曲，它是优戏——滑稽戏的唐代变体，因此唐代人也将其看为滑稽戏。参军戏的来历有两种说法：一种说法是源自于后赵石勒时的滑稽戏《弄周延》，周延是参军，而唐代的滑稽戏与《弄周延》很相似，所以被称为“参军戏”；另一种说法是唐朝开元中的优人李仙鹤擅长于《弄周延》一类的表演，唐明皇就授予他为“同正参军”的官职，因此以“参军”之名来命戏名。

在演出时，参军戏一般有两个角色，一个为“参军”，另一个为“苍鹘”，演出时由苍鹘嘲笑、戏弄参军。可以说，参军和苍鹘的出现是中国戏曲角色行当划分的最初形态。唐代参军戏盛行，出现了许多的著名演员，如李仙鹤；另有在《乐府杂录》中记载的黄幡绰、张野狐、曹叔度、刘泉水、范傅康、上官唐卿、吕敬迁等，其中不乏技艺高超之人，他们往往既表演出色，又编导兼备。唐代参军戏的剧目有《三教论衡》、《旱税》、《刘辟责买》、《麦秀两岐》等。

中国戏曲发展简史——戏曲的孕育与形成（5）

唐代参军戏在最初之时，演员全部为男伶，到了唐肃宗之时，开始有女艺人加入。女艺人的加入使得参军戏开始有了音乐和歌唱表演，从而步入了歌舞化、音乐化的道路。后来，唐代的参军戏突破了两个演员的表演格式，至少有了三个人以上的表演。

参军戏在唐代的流传很广，诗人李商隐在《骄儿》一诗中写有“忽复学参军，按声唤苍鹘”的诗句，表现了当时连儿童都在模仿参军、苍鹘的角色表演，可见它的演出活动在民间之普遍。唐代的参军戏还出现了班社组织，唐代人范摅在《云溪友议》中记述了诗人元稹在浙东遇到周季南领导的“周家班”，就是以演参军戏为职业的家庭戏班子。这可能是中国戏曲史上最早的有记载的戏班子了。

到了五代时期，参军戏和歌舞戏的演出活动仍兴盛，连皇帝以及宫廷大臣都参与进来，当时的许多皇帝由于热爱戏曲，亲自登台演出，唐明皇李隆基是皇帝中开此先例者，他不仅精通音律，善打羯鼓，还能制曲，他曾选“坐部伎”三百人、宫女数百人入“梨园”教习“法曲”，称为“皇家梨园弟子”。正是因此，后来人们将从事戏曲艺术的人统称为“梨园子弟”，而“梨园”也就成了戏曲的别名。还有，唐庄宗李存勖自号“李天下”，也是常参加俳优演出的一个史例，曾扮演过卖药卜课的刘山人，表演得很成功。

总览隋唐五代的戏曲活动，歌舞戏明显倾向于世俗化而淡化了思想内蕴，参军戏过于政治化而形成一种说教工具，降低了美学品味。不过，在艺术领域的其他方面，却有了相当高的成就，唐代的诗歌可谓一代绝唱，它直接影响着戏曲艺术。大型歌舞艺术“大曲”形成于此时，它的音乐对后来的戏曲音乐“联套”产生了一定的影响。当时出现的短篇小说“传奇”如《莺莺传》、《离魂记》、《枕中记》都成为后世剧作、改编的素材。“三国”、“一枝花”等说书也出现了，而且此时的说书艺人已经职业化了。另外还出现一种说唱称“转变”，是一种说

唱相兼的艺术形式，唱讲佛经故事、说唱历史传说和民间故事，较有名的有《伍子胥》、《王昭君》、《董永》等。

隋唐五代的传奇、说书、变文等艺术形式为后世中国戏曲艺术提供了丰富的素材，并对当时的歌舞戏、参军戏的发展和进步产生了直接或间接的影响，为后来宋金时期的戏曲进一步发展打下了良好的基础。

可以说，参军戏与歌舞戏的成熟标志着中国戏曲的基本形成。

中国戏曲发展简史——宋金戏曲（1）

在中国封建社会史中，宋代在物质文明和精神文明上所达到的高峰，是空前的。由于物质的发达，使人的精神追求反而退步，因而此时期的表演艺术区别于之前的抒情化倾向，而有着“理性高悬”的特色。

宋代的戏曲活动，分别从北宋、金、南宋几个政权统治阶段展开，在地理上分别分布于以北宋的首都汴梁为中心的中原地区、以金代首都上京会宁府为中心的东北地区和以南宋永嘉为中心的南方地区。不同地区的戏曲形态和文化氛围都有所不同，所以分别称为“宋杂剧”、“金院本”和“南戏”。

“宋杂剧”为宋代的戏曲。“杂剧”之称早在唐代就有了，在相当长的一段时间内，杂剧泛指各类表演伎艺，到了北宋时期，杂剧与歌舞百戏有了区分，独立成为一项艺术类别。

南北两宋时期的杂剧都是有剧本的，但是都没有留传下来，只有剧目记载，在宋代人周密的《武林旧事》中记录了南宋280本杂剧的剧目。

宋杂剧的演出形式有着生动活泼的特点，在表演形式上大致分为“滑稽戏”和“歌舞戏”两个类别，它们表现内容的方法各异，题材丰富。其中，滑稽戏所占比重较大，《宋官本杂剧段数》中的280个剧目中，绝大多数都是滑稽戏，如《眼药酸》、《急慢酸》、《四孤夜宴》、《老孤遣妲》、《睡孤》等。而歌舞戏在宋杂剧中则居于突出的地位，在《宋官本杂剧段数》中，关于歌舞戏的剧目记载，有着一多半。这类剧目的剧名多缀有大曲、法曲或词牌名，如《裴少俊伊州》、《索拜瀛府》、《棋盘法曲》等。大曲、法曲、词调以及诸宫调等都是唐宋以来盛行的乐曲。

北宋时期，宋杂剧的表演已经有了角色分工体制，末泥、引戏、副净、副末和装孤是宋杂剧的五个基本行当，还有一个名为“竹竿子”

或称“参军色”的角色。宋杂剧曾出现诸多的优秀演员，在南宋孟元老的《东京梦华录·驾登宝津楼诸军呈百戏》中记载，有萧住儿、丁都赛、薛子大、薛子小、杨总惜、崔上寿等，这六名为当时的著名杂剧女演员，她们均来自于民间的勾栏瓦舍。

中国戏曲发展简史——宋金戏曲（2）

宋杂剧的演出有着相当大的观众面，北宋都城汴梁的观众曾达到过150万之多，随之出现了诸多的称为“瓦子”、“勾栏”的娱乐性场所，为杂剧艺人队伍的发展壮大起到了积极的促进作用。“瓦子”也称“瓦肆”或“瓦舍”，为杂剧以及其他演艺活动进行集中演出的场所。“勾栏”又称“勾阑”或“构阑”，是在瓦子中用栏杆搭起来的演出场地，而瓦子都在商业活动的中心区域。在演出中，杂剧是最受观众欢迎的，当时演出的杂剧有《目连救母》等。宋杂剧的演出活动不仅在京城繁盛，在其他一些城市地区也很普及。

金灭北宋后，与南宋并立。金由金前期与金后期两个时期组成，不同时期有着不同的戏曲风貌。金灭北宋后，继承了北宋的杂剧，称为“金院本”。金前期对宋杂剧进行了“金院本”式的改造，艺人们不断地创造新的故事来丰富它，《蔡消闲》就是一个新创的剧目。金迁都燕京（今北京）后，进入金后期。相比之下，金前期的戏曲是对宋杂剧的改造、创新过程，金后期则是对金前期戏曲的定型期，因此也可以说金后期是元杂剧的定型期。

金院本的剧目在“院本名目”中有记载，它的题材广泛、内容丰富、风格多样、可分为11个类别，包括“题目院本”、“和曲院本”、“上皇院本”、“霸王院本”、“打略拴搐”、“诸杂大小院本”、“冲撞引首”、“拴搐艳段”、“诸杂砌”等，每个类别又有不同的剧目内容，其中，“打略拴搐”中有《秀才家门》、《大夫家门》、《列良家门》、《卒子家门》、《邦老家门》、《都子家门》、《禾下家门》等。

金院本的角色行当与宋代时基本一样，不过此时的表演体制却已经有所发展，不再限于小型的歌舞戏和滑稽戏，而且演出场所也不再是“瓦舍”与“勾栏”，而是普遍有了亭榭式的戏台。

中国戏曲发展简史——宋金戏曲（3）

南宋建都在临安，温州就成了抗金的大后方。建炎四年，宋高宗赵构为避金兵逃到温州（早称永嘉），并带来一批皇族、勋亲，甚至中央政权机关和太庙神主都曾一度迁至温州。温州政治、经济地位的提高使得民间艺人云集于此，演出活动兴盛。由开封逃难而来的流动艺人“路岐人”等带来了北宋丰富多彩的民间艺术，在此基础上受到宋杂剧演出体制的影响，“永嘉杂剧”便形成了。永嘉杂剧也就是“宋元南戏”，又称“温州杂剧”或“南曲戏文”，简称“戏文”。

关于永嘉杂剧的产生时间，有两种说法，明代祝允明的《猥谈》载：“出于宣和）之后，南渡之际”，明代徐渭的《南词叙录》载：“始于宗光宗朝。”永嘉杂剧两种说法的产生时间相差约70年，可以说这段时间就是永嘉杂剧萌生、演变并逐渐成熟的过程。

南宋戏文最初只是一种民间小戏，在宋朝皇室南迁后发展壮大起来。最初的永嘉杂剧有约于南宋光宗时代永嘉人创作的《赵贞女》、《王魁》。南戏壮大后，迅速向四面八方流传，名声也愈加强大，甚至连首都临安都盛行起来，文人士子们都为之撰写剧目。元代刘一清的《钱塘遗事》载，当时的太学生黄可道所编写的戏文《王焕》曾盛演于临安。

在发展壮大的过程中，永嘉杂剧在温州、杭州等地都有专门的民间书会组织编写剧本，著名的《张协状元》是温州的“九山书会”创造的。永嘉杂剧曾产生了大量的作品，不过都失传了，有记载的剧目有：《赵贞女蔡二郎》、《王魁负桂英》、《乐昌公主破镜重圆》、《张协状元》等。其中，《张协状元》代表了南宋时期永嘉杂剧的最高成就。

永嘉杂剧融汇了宋杂剧行当体制的长处，建立起了以生、旦为主体的“生、旦、净、末、丑、外、贴”拥有七种角色的行当体制。其演

出活动均由民间职业戏班承担，戏班多以家庭为组织基础，有七、八个演职人员，这种职业戏班与诸多的业余班社组织并存。

中国戏曲发展简史——元杂剧（1）

元杂剧就是元代的杂剧，又称为“元曲”、“北曲”，是元蒙统治时代兴起于中国北方的一种新型戏曲。它是在金院本的基础上，采取了“诸宫调”的音乐形式，并吸收了当时的各种表演艺术养分，同时吸收了宋词、大曲等艺术成分，从而形成的一种全新的戏曲，它的形式精炼，体制严谨、完整。

元代是一个多民族的国家，从而形成了当时的多元文化，形形色色的杂剧艺人聚集于大都登台献艺。元代的商品经济繁荣，而杂剧艺术成为一种特殊的商品，拥有了最广泛的消费群，在元代社会中兴盛起来，创造了中国戏曲史上的一个黄金时代。

元杂剧是中国戏曲史上的一个高峰，它的兴盛首先体现于剧本创作的繁荣。由于元代废除科举制度80年，使得文人社会地位低下，有“七匠八娼九儒十丐”之说，这就促使当时的文人有相当一部分投身于瓦合行院，同民间艺人、歌妓在一起，进行杂剧的创作。据元代人钟嗣成的《录鬼簿》和《录鬼簿续编》载，元代有姓名可查的杂剧作家就有二百多人。其中著名的杂剧作家有关汉卿、康进之、高文秀、王实甫、马致远等等，诸多文人投入到杂剧的创作中，使得杂剧杰作如林，影响深远，进一步促进了杂剧艺术的繁荣与兴盛。

据载：元代创作的杂剧作品多达500多种，保存至今的有160多种，题材丰富、风格多样，并且有着完整的结构，可以说构建了悲剧、喜剧、正剧等剧的审美范式。元杂剧作品中暴露统治阶级罪恶的作品有关汉卿的《窦娥冤》，另有《双献功》、《鲁斋郎》、《灰阑记》、《勘头巾》、《救孝子》等，体现妇女受压迫、争取自由的作品有《西厢记》、《留鞋记》、《倩女离魂》等。

中国戏曲发展简史——元杂剧（2）

元杂剧不仅杰作多，而且演艺人群宠大，夏庭芝在《青楼集》中记载了百余位女艺人的演艺事迹。据《马可·波罗行记》载：元代的大都就有两万多女艺人，其中著名的有顺时秀、王奔儿、李娇儿、李芝秀、珠帘秀、米哈里等。这些女艺人与当时投身杂剧创作的文人共同推动了元杂剧的成长。

下面再说说元杂剧的衰落。元统一后，南方经济的繁荣吸引了大批的文人南下，致使元大都的杂剧作家严重流失，使得大都的杂剧艺术渐趋沉寂。此外，14世纪初，元朝重开科举考试的制度，致使文人纷纷应试而冷落了杂剧创作，致使杂剧艺术丧失了生命力。诸多原因都促使了元杂剧的衰落，应了历史上各种艺艺“盛极而衰”的特定规律。

元杂剧的舞台艺术可以说有着相当高的成就，有着属于自己的独特个性。元杂剧的角色行当体制，以正末、正旦为主，另有外、净、杂，共五个。在正末、正旦外的那些不唱的角色，男角有副末、冲末、外末、小末等，女角有副旦、小旦、搽旦、花旦、老旦等。元杂剧的演出方式有三种，一种是在勾栏中，一种是在庙台上，还有一种是无确定地址的流动演出。

元杂剧是中国戏曲史上最辉煌的一章，在中国戏曲的不断发展中，起到了重大的作用，它的剧本模示成为后世戏曲创作的典范，它有着不朽的艺术形象、独具的审美特质和无可取代的美学价值。

中国戏曲发展简史——南戏

南戏是在元代与元杂剧并存的剧种。南戏的发展历程从南宋开始，经历了南宋、元代和明前期。南宋时期的南戏确切地说为“永嘉杂剧”，元代则称“元南戏”，明前期则为“戏文”。

永嘉杂剧（南宋南戏）兴起于温州并迅速在南宋统辖的地区流行开来，并于南宋末产生长篇巨著《张协状元》。元灭南宋后，北杂剧的南进使得南戏受到了严重冲击而萎靡不振，不过冲击过后南戏又蓬勃发展起来，并盖过了北杂剧的气势，这一时期，南戏的风头如日中天，出现了“四大南戏”：《荆钗记》、《刘知远白兔记》、《拜月亭记》和《杀狗记》。

元末明初，出现了一部影响非常大的南戏作品《琵琶记》，受到明太祖朱元璋的重视，要求天下的富贵人都看这部戏，可见南戏的影响之大。

元代南戏区别于永嘉杂剧的“以小戏为主”，元代南戏以编演大戏为主，其思想力度和艺术的表现力都远远超出了永嘉杂剧。从题材方面来看，永嘉杂剧以家庭婚变题材居多，如《张协状元》、《王魁》、《赵贞女蔡二郎》等。元南戏虽较侧重家庭婚姻方面，但战争题材与神仙道化题材都占有较重的分量，婚姻家庭方面的有《琵琶记》、《荆钗记》，战争方面的有《拜月亭记》等。元代南戏的广泛题材和它特有的深度体现了元代社会各阶层的生存状况，有着相当高的审美价值。

元代南戏的作家、作品都很多，据《九宫正始》征引元朝天历间所刻的曲谱，表明元代的戏文约有130多种，不过得以流传下来的却只有“四大南戏”《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭记》、《杀狗记》和在《永乐大典》中保存的《宦门子弟错立身》、《小孙屠》以及元南戏的压卷之作《琵琶记》。

元代南戏较之南宋时期的永嘉杂剧在舞台面貌方面有着许多自己的特色。元代南戏的角色中，以生、旦为主，生、旦两行有着较为严格的规定，限于扮演剧中中年以下的男女主角。另外，在生行中分化出了小生一行，净角由纯喜剧角色转变成介于正、喜剧之间的角色。

元代南戏的音乐不再是自然状态，而是广泛地使用了南北合套和集曲，有着较为严整的结构，同时保持着自由灵活的特点，念白分韵文和散文体。元代南戏虽以文戏为主，不过在受到北杂剧以及其他伎艺的影响下，唱念做舞等表演手段也已趋于完善。

元代南戏多由民间职业和业余戏班进行演出活动，宫廷教坊不演南戏，因它在士大夫的眼中是难以登上大雅之堂的。

中国戏曲发展简史——明清传奇（1）

明清传奇是中国戏曲史上继元杂剧后的又一个高峰时期。“传奇”一词来源于唐代对短篇小说的称谓，自元代起，“传奇”一名指称戏曲，宋元南戏、元杂剧都曾称为“传奇”，自明代以后，则多指明清两代以演唱南曲为主的长篇戏曲作品，寓意着具有奇异性和新颖性的特色。

明清传奇有两个发展时期，前期为明后期嘉靖末到崇祯末，后期为清前期顺治初到乾隆末，其生存时间将近两个半世纪。

其发展前期处于中国戏曲史上大繁荣、大发展时期，此时的社会经济发展兴旺，城乡互动，同时又政治腐败、宦官专权，社会矛盾加剧，特别是新旧矛盾激化，以圣贤、经书为标准的社会真理受到冲激，出现了李贽反对理学鄙视妇女、赞扬寡妇再嫁、主张婚姻自主等等异端思想，是明正德以后、嘉靖以来社会风气大变的“引子”，人们的思想方式和生活方式发生变革，观戏不再是不光彩的事，官僚士大夫、文人学士都参与进来，或参加演出或串演角色，填词谱曲则被认为是风雅之事。由于大批有身份地位和文化水准的人参与到戏曲的创作之中，至使剧作的水平得以提高，并成为创作者宣泄个性、表现自己的一种手段。这一时期的剧作家数量猛增，是元代的几倍，其中著名剧作家有汤显祖、周朝俊、孟称舜、梁辰鱼、徐复祚、王玉峰、阮大铖等。优秀传奇之作也纷纷涌现，可以说空前繁荣，有《浣纱记》、《鸣凤记》、《红梅记》、《红梨记》、《牡丹亭》等。当时的剧作流派有以汤显祖为代表的“临川派”、梁辰鱼为代表的“昆山派”、沈璟为代表的“吴江派”，这三个流派代表了明代传奇的最高水准。临川派与吴江派的争秀是戏曲史上有名的“沈汤之争”。

这一时期的演戏活动兴盛并且流行广泛，形成了许多不同特色的声腔剧种，戏曲声腔间争奇斗艳。其中历史较久、流传与影响面较广的声腔系统有海盐腔、弋阳腔、昆山腔、余姚腔和青阳腔等。这一时

期的传奇剧本以昆曲演唱为主，也使用其他声腔。各声腔剧种都创作了大量的作品，这些剧作品也属传奇范畴，有《金锏记》、《长城记》、《冰山记》和连台本戏《西游》、《三国》、《水浒》等。

中国戏曲发展简史——明清传奇（2）

到了发展后期，由于当时的社会动荡曾一度受挫，不过又振作了起来。就在此时，传奇开始逐渐走向衰落，只是脚步缓慢。清初，政府实行轻徭薄赋、与民休养生息，的政策，出现了“唐乾盛世”的安定社会局面。不过，清统治者针对汉族对异族建立政权的反感，而自清顺治到乾隆大兴“文字狱”，致使此时期的新戏不多，但传奇的创作水平以及取得的成就却相当高，剧作家有以李玉为代表的苏州戏曲作家群，成员有朱素臣、丘屿雪、毕魏、朱佐朝、叶稚辉等共有十六人，作品有《清忠谱》、《十五贯》、《一捧雪》、《永团圆》、《人兽关》、《如是观》、《党人碑》、《占花魁》等，都是名作。

乾隆年间，地方戏兴起，传奇的创作已接近了“尾声”，不过仍出现了几部传世佳作，有蒋士铨的《冬青树》、方成培的《雷峰塔》、唐英的《巧换缘》等……纵观明清传奇，传世作者有800多人，作品存目有2590种左右，保存至今的作品有600多部，真可谓繁盛一时。

传奇时代的开始，标志着南戏的结束，二者的区别不仅仅在于称谓的变更，在体制上已有大的变化，南戏的剧本为连场戏的形式，没有分场或出场，而传奇则分出，并分上下卷，总体构成自成格式。另外，南戏曲牌没什么套路，到了后期才借鉴了杂剧的南北合套，而传奇正式有了套数，无论纯用北曲曲牌或是南北合套的曲牌，都统属所确定的宫调。

明清传奇的演出活动一直很兴盛，直到明初政府下令：除世袭的“乐户”和贱民外，“良家子弟”不允许从事，这就致使戏剧队伍的建设发展受到限制。直到弘治、正德后，异端兴起，社会风气大变，习戏不再是可耻之事，艺人的社会地位和物质待遇也明显提高、改善。明代徐树丕的《识小录》载：明末吴中艺人“锦衣美食，横行里中”，“甚有乘马者、乘舆者”。

这一时期的戏曲演出活动主要由民间职业戏班和官宦缙绅之家的家庭戏班——也就是“家班”或“家乐”承担。当时的民间职业戏班数量众多，规模很大，明代张翰的《松窗梦语》载，嘉靖、万历年间，仅苏州一地，“衣食于此者不知几千人矣”。当时著名的昆山腔戏班有苏州的“寒香班”、“妙观班”、“雅存班”、“凝碧班”，南京有“华林班”、“兴化班”，北京有“聚和班”、“可娱班”、“集秀班”等等，这些戏班有的固定演出，有的则流动演出。

中国戏曲发展简史——明清传奇（3）

这一时期的家庭戏班势力很大，于正德年间出现。到了明后期，豪门巨富普遍蓄养家班，在江南士大夫之中更是行成风气，这种状况一直持续到清前期。雍正时，为了整肃官风，朝廷下令禁止官宦蓄养家班，至此蓄养家班之风告一段路。可以说，家班的蓄养促进了戏曲的繁荣与兴盛，对戏曲水平的提高起到了强有力的推动作用。

明清时期的戏曲演出活动主要有四种形式：一种是广场演出；第二种是私人宅第演出；第三种是宫廷演出；还有一种为营业性的演出。其中，广场演出是面向人民群众的演出，有庙台演出、水上戏台演出和搭彩棚的演出；私人宅第演出为贵族、官僚和富豪在家里举办的“堂会”、宴会演出；宫廷演出在明初多由教坊承应；营业性的演出在明代于酒馆、茶园等城市营业性戏园中。

明清时期常演内容复杂、人物众多的大戏，增加了许多新型人物，传统的角色行当就分化、派生出新的角色。明清时期的角色行当没有改变以生、旦为主的体制，在角色行当的分工上趋于细密和合理，更专业化，表演的程式化更强。清代李斗的《扬州画舫录》载：“梨园以副末开场为领班，副末以下，老生、正生、老外、大面、二面、三面七人谓之男角色，老旦、正旦、小旦、贴旦四人谓之女角色，打诨一人谓之杂。此江湖十二角色”。而角色划分的精细推进了表演技术的进步。

这一时期的戏曲活动是全社会最普遍、最广泛的一种娱乐活动，在全国范围内覆盖了大、中、小城市，并有着庞大的职业演出队伍，产生了一批技艺非凡、声名显赫的表演艺术家，其中有北京的昆山腔艺人陆九、李修郎，苏州的王紫家、陈明智、苏又占等，均为一代剧坛名伶。另外，青楼妓女和票友也是重要的演剧成员，他们都共同推动了明清传奇戏曲的发展进步。

中国戏曲发展简史——明清杂剧（1）

明代杂剧是在元代杂剧的衣钵上发展而来的，而清代杂剧又是在明代杂剧的余绪上发展形成的，明、清杂剧在这一时期的戏曲中占有重要的位置，并在戏曲文学上取得了相当高的艺术成就。

明杂剧是在元杂剧衰微的情况下产生的，是结束南北文化隔断并以南方文化为主导的汉文化一统的结果。这里说的“以南方文化为主导的汉文化之一统”，指的是明朝立国初期建都南京并以此为中心所形成的文化环境，它是元代南北实现统一后以杭州为代表的南方文化的继续。

明杂剧是在元杂剧衰微后，融入宋金杂剧、金院本等多种戏曲艺术而形成的，明杂剧作家们多风格的创作使得其表现形式不拘一格，生动灵活。明杂剧的音乐体制也有着灵活多样的特点。明杂剧的体制，是对北剧和南戏进行大胆的结合，使北曲南化、南曲北化而形成的一种新型的体制。明杂剧是短剧型制，但规模又没有严格的限制，较自由，短的有《中山狼》、《昭君出塞》，长的有《一文钱》、《郁轮袍》等。明杂剧的本质是文人剧，有着抒情写意的特色，能够寄托人们的审美思想和情感，特别是在“阳明心学”的影响下，它塑造的人物，均表达了一种敢于冲破传统的束缚、求变创新、不拘一格的主体意识和主观精神。

明杂剧于近400年来在人们心目中的地位不高，明代的沈德府、藏晋叔等人对明杂剧大加贬低，斥之为“按拍者既无绕梁遏云之奇，顾曲者复无辍味忘倦之好”，就连近代的王国维也在《宋元戏曲史》中对明杂剧抱轻视的态度，说“其词亦无足观”，名家们的观点导致了人们对明杂剧的忽视与忽略。幸好，明杂剧受到了近代的吕天成、王世贞、祁彪佳和近人郑振铎、吴梅、刘大杰等人的注意，并重新对明杂剧进行了研究，这样，明杂剧终于得到了世人应有的注意。

中国戏曲发展简史——明清杂剧（2）

明杂剧的作家不同于元杂剧的以平民知识分子为创作主体，而是以文人、士大夫和贵族为主体，将创作建立在对人的理解、认识和评价上，在创作中寄寓着他们强烈、浓重的个人思想和情感，可以说“文人之意，往往托之填词”。明杂剧的作家组成有两部分，一部分是由元入明的作家，代表人物有贾仲明、谷子敬、杨文奎、黄元吉、刘兑、李唐宾、杨纳等。另一部分是生于明代又长于明代的作家，代表人物有王九思、唐海、徐渭、冯惟敏、王衡等。其中，康海的代表作品是《中山狼》，徐渭的代表作品是《四声猿》，冯惟敏的代表作品是《僧尼共犯》，王衡的代表作品是《郁轮袍》……

清杂剧是清代的杂剧作家模仿元杂剧的规范创作的戏曲类型，清杂剧的发展过程经历了初兴、高潮、消退和变革，按年代划分为四个时期：第一个时期为顺治经康熙再到雍正，大概90年的时间，是它的初兴期；第二个时期是整个乾隆时代，大概为60年，是它的高潮期；第三个时期为嘉庆经道光再到咸丰，大概为75年，是它的消退期；第四个时期为同治、光绪再到清末，大概为50年，是它的变革期。

清杂剧是纯粹的文人剧，它的作家既有学者诗人，又有达官显宦，既有清流隐士又有武将之才……可以说其作家群多才多艺，诗、书、画、印、曲无所不有，甚至有人卓然成家，为一代宗师。因此，清杂剧的作品内蕴和精神风貌有着各种不同的特色。其中，诗人作家有吴伟业、尤侗等，官宦作家有石韫玉、曹锡黼等，清流隐士有陆世廉、徐石麟等，武将之才有汤贻汾等。清杂剧的剧作有《梅龙镇》、《临春阁》、《桃花园》、《半臂寒》、《旗亭宴》、《城南寺》等。据史料载：清杂剧的剧目约500种，剧作家有120多人。

清杂剧的体制多遵循元杂剧“四折一楔”的规则，不过又较为机动灵活。它的体式为曲牌联套体，有北曲联套、南曲联套和南北合套三

种。说到底，清杂剧基本上不是为舞台搬演的场上之作，而是个人寄怀遣兴的案头之作。

中国戏曲发展简史——清代地方戏（1）

清代地方戏的广泛兴起得益于明末积蓄的深厚的戏曲艺术底蕴，而明王朝的猝然中断和被视为夷秋的满清入主中国，则是引发地方戏兴起的历史原因。清代地方戏是继明中叶“诸腔竞奏”局面后出现的又一个风起云涌的戏曲高潮时期。

“地方戏”的称谓出现于近代，它是对某一剧种产生并流行于该地域的一种普泛称谓。长期以来，人们习惯将流行区域较小、相对稳定在某些地区的戏曲剧种如福建的梨园戏、东北的拉场戏等称为“地方戏”，并成为一个约定成俗的观念。清代地方戏则广泛指称流行于清代的各种地方戏。

清代地方戏的兴起不是突然而来的，而是经过了长期的积累发展形成的。戏曲艺术自身的积累加上各地歌舞和说唱艺术的兴起，都为清代地方戏的滋生和成长提供了丰富的养分和必要的条件。同时，满清入关，取代明王朝政权而引发民情的震荡，则是地方戏兴起的重要时代契机。另外，社会经济的稳定和繁荣则促进了戏曲艺术的飞速发展，并得以广泛交流。

据统计：形成于清代的地方戏曲剧种将近二百多种，1840年以前的有梆子、皮簧、弦索和由明代生成并已衍变成为各地高腔的弋阳腔、青阳腔等，1840年以后的有花鼓、滩簧和秧歌等。如以声腔划分，可大致分为弦索腔、皮簧腔、吹拨腔调、梆子腔、乱弹腔等声腔系统。它们多是孕育于民间，滋生于乡村，而后进入城市并发展壮大，进而又流行于大江南北的。在诸多腔系之外，另有一些不属于哪类腔系的“杂腔杂调”，有采茶戏、秧歌戏、滩簧、花鼓戏等，同样有着广泛的流行范围。

清代地方戏的流行特点是“诸腔争胜”，中国戏曲史上有名的“花雅之争”便是被称为“花部”的地方戏与被称为“雅部”的昆曲之间的较量，可以说是清代地方戏之间争锋的主旋律。

“花部”与“雅部”的称谓来历于乾隆年间，当时江浙官商为了迎接乾隆南巡而在扬州设立了“花部”与“雅部”，清代李斗在《扬州画舫录》中载：“两淮盐务，例蓄花、雅两部以备大戏。雅部即昆山腔；花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。”自此在相当长的一段时间内，地方戏都以“花部”代称，又称为“乱弹”或“乱弹诸腔”，花雅争胜的时代则被称为“花部乱弹时代”，简称“乱弹时代”。

中国戏曲发展简史——清代地方戏（2）

最初的“花”、“雅”之分，是为了供乾隆皇帝欣赏娱乐，却无意中激化了戏曲之间的竞争，这种竞争演化出了一个戏曲时代。花雅之争以北京为重心，当时各地的戏曲都纷纷到京展示自己的技艺，并以此为荣。清朝初年，京腔与昆腔首先争锋，京腔又称高腔，由弋阳腔蜕变而成，它在当时深受北京观众的喜爱。清代的杨静亭在《都门纪略》中说：“我朝开国伊始，都人尽尚高腔。”乾隆初年，京腔较之昆腔占了优势，使得昆腔的霸主地位明显不保，《都门纪略》载：“延及乾隆年，六大名班，九门轮转，称极盛焉。”至此，花部已呈现胜过雅部的趋势，京城的观众喜爱花部形成潮流。在京腔的冲击下，昆曲班社日渐萎缩，已到了回天乏力的境地，导致有的昆曲班社兼演京腔，出现了“昆弋同班”的情景。

乾隆四十四年时，四川秦腔艺人魏长生入京，不仅给昆腔造成了沉重的打击，也将称盛一时的京腔打下了马，自此再也没有得到翻身。魏长生是一位很富于创新精神的表演艺术家，他入京后，使得京城的戏曲舞台面貌为之一振，并以形式自由、生动活泼的秦腔声调和精湛的表演技巧闻名京城，以一出《滚楼》艺压群芳，声名鹊起，并为秦腔赢得盛誉，在京城独领风骚，使得当时京城的六大名班无人问津，《花间笑误》载：“京腔旧本，置之高阁，一时歌楼，观者如堵，而六大班几无人过问，或至散去。”连京腔都落得如此田地，昆曲就更艰难了，这时则出现了京腔艺人加入到秦腔戏班，兼演秦腔的情况。清代的戴璐在《藤阴杂记》中载：“六大班伶人失业，争附入‘秦班’觅食，以免冻饿而死。”如此，就出现了“京、秦不分”的局面了。在秦腔正当风头的乾隆五十年，清政府对秦腔下了禁令，魏长生被迫加入昆弋班演出，后离京南下发展。魏长生虽离去，他带来的秦腔艺术却在北京扎根生存了起来。

到了乾隆五十五年，清高宗祝寿时安庆艺人高朗亭带着“三庆”徽班进京献艺，之后相继诸多徽班进京，有“春台”、“和春”、“霓翠”、“四喜”等戏班。自徽班进京，便在众地方戏中一炮打响，徽班文戏、武戏、新戏兼备，很快就脱颖而出，大有占据霸主之位的趋势。在徽班中，“三庆”、“四喜”、“春台”和“和春”是当时的“四大徽班”，各有千秋。

中国戏曲发展简史——清代地方戏（3）

徽戏是清代的地方戏中在北京享名最久的剧种，独具风光几十年。徽班融汇了二簧、昆腔、京腔、拨子、吹腔和小调等多种戏曲声腔，被统称为“徽戏”。嘉庆、道光时，有湖北汉调伶人进京搭徽班演出，自此徽班就逐渐转入以唱皮簧腔为主了。

昆曲在以徽班为代表的“花部”的强压下，越来越衰微，班社不断减少，艺人只好投入到徽班之中，插演昆曲。花部的强势受到清政府的干预，自嘉庆三年发布禁令，除昆、弋两腔照准演出外，对秦腔、徽调、乱弹、梆子、弦索等戏严行禁止。虽然清政府禁戏的声势很大，却由于得到广大民众的喜爱，禁令也就形同一纸空文。

清代地方戏的剧目数量之巨，堪称历史之最。史料载：1956年全国第一次戏曲剧目统计时，统计出传统戏曲剧目共51867个，属清代地方戏的剧目、剧本有上万个。清代地方戏多为出身于农民或农村的手工业者、城市社会底层的艺人集体创作出来，所以就形成了清代地方戏贴近民众的特色，具有广泛的群众性。清代地方戏主要是根据历代演义、小说改编而成的。另外，也有根据杂剧、传奇、话本、曲艺等形式改编、移植的。清代地方戏的题材可分为历史戏、妇女戏、爱情婚姻戏、公案戏、神话戏和诙谐小戏以及无法归类的戏。其中，历史戏有《如意钩》、《清河桥》、《阳平关》等，妇女戏有《花木兰》、《樊江关》等，爱情婚姻戏有《买姻脂》、《何文秀》等，公案戏有《探阴山》、《奇冤报》等，神话戏有《画中人》、《琵琶洞》等，诙谐小戏有《老换少》、《祭头巾》等。

清代地方戏有着强劲、凄切的主体风格，它创建了以板式变化体为主导的音乐体制和由此带来的新的剧本文学形式。另外，戏剧文本的结构形式由传奇的分出转变为分场的结构形式，从而型制不再像传奇那样拖沓繁冗、结构松散，而是有着结构严谨、适宜观众接受的特

色。不过，清代地方戏也存在着不足之处，如语言芜杂、准确度不高等。

戏剧种类与特点——京剧（1）

【形成与发展】京剧又称“皮黄”、“西皮”、“二黄”、“黄腔”、“京调”、“京戏”、“平剧”、“国剧”等，是我国流行最广、影响最大、最有代表性的戏曲剧种，为“中国国粹”，素有“国剧”之称。

京剧因形成于北京而得名，它的源头要追溯到几种古老的地方戏剧，其形成是在徽调的基础上不断吸收其他剧种养分的过程，也是大批优秀演员不断艺术创新的过程。

京剧约形成于19世纪清代的北京，盛行于20世纪三四十年代，是个有着将近200年历史的戏曲剧种。它起源于徽调（又称“二簧调”），结合汉剧西皮调，又吸收了秦腔、昆曲等部分剧目、音乐曲调、表演方法和一些民间曲调。

徽戏（徽调）进京的时间是公元1790年（清乾隆五十五年）。当时，徽州的商人组织戏班进京给皇帝祝寿。第一批进京的徽戏班是安徽享有盛名的由高朗亭率领的“三庆班”。“三庆班”有着很强的艺术特点，在主唱徽剧二簧调的同时，还能兼唱昆曲、罗罗腔、梆子腔等，从而迅速迫使秦腔演员到徽班里唱徽调，使徽戏吸收了秦腔的艺术成分。之后，又有一些徽戏的班社相继进京，以“四喜”、“和春”、“春台”最为著名，加之“三庆班”，是为当时轰动京城的“四大徽班”。“四大徽班”以优美多样的音乐唱腔和海纳百川般的气度，逐步登上了北京剧坛的“霸主”之位。

道光年间，随着湖北艺人王洪贵、李六、余三胜等人进京加入徽班，他们将楚调（即湖北西皮调）融入徽剧之中，使徽剧再一次得到了充实与丰富，被人称为“皮簧戏”。

很快皮簧戏在角色行当、表演等方面就有了历史性的重要改变：皮簧戏的主要角色行当由旦角转变为老生，出现了一批著名的老生演员，有程长庚、张二奎、余三胜、王洪贵、李六等，这些老生演员挑起了皮簧戏的大梁，取代了之前旦角的主要位置。另外，皮簧戏的表

演重心由旦角戏的重“做功”转变为老生戏的重“唱功”。这一时期可谓皮簧戏发展成京剧的重要阶段。

清同治、光绪年间是皮簧戏的鼎盛时期，由于受到皇室的宠爱，光绪年间，涌现出一大批著名的演员，老生行有谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙、卢胜奎、杨月楼等，武生行有俞菊笙、黄月山、杨隆寿、姚增禄等，旦行有俞玉琴、陈德霖及稍晚些的王瑶卿等，净行有何桂山、金秀山等，丑行有王长林等。这些演员对皮簧戏的发展起到了决定性的作用，为京剧的形成奠定了坚实的基础。尤其值得一说的是，老生谭鑫培和旦角王瑶卿起到了最关键的作用，他们突破常规地对皮簧戏进行了大胆的创新，京剧就是在这种情况下正式形成的。

戏剧种类与特点——京剧（2）

下面说说“南派京剧”。京剧约于清同治年间流传到了上海、江浙一带，在清朝末年形成了有别于京派演出风格的“南派京剧”。

清代，苏州城有禁演乱弹、梆子等“花部”的法令，所以京剧先兴起于苏州城外。光绪五年，阊门外普安桥“天桂戏园”重新开演京剧，前来观看者竟达一千五六百人。光绪六年，上海京剧戏班因在苏州城内郡庙开设京剧戏园被禁，改在阊门外杨安洪租场开演，且哄动一时。同年十一月，又新设了“金桂轩戏园”。到了光绪八年，京剧艺人杜季云在小邪弄吉祥戏园内创立了“梨园公所”。同年，在普安桥开设“庆乐戏园”，专供京、徽班演出。光绪十六年，京剧演员郑长泰得到了苏州织造的资助，在阊门外三乐湾创建了“苏州梨园祖师庙”和青莪学校，使得苏州成为京剧活动的基地之一。

早期的京剧演员有很多苏州籍人，大多由昆剧演员兼唱乱弹，有着“文武昆乱不挡”之称。一些京、沪名角，曾多次被邀请到苏州进行演出。这些苏州以及杭、嘉、湖和苏、锡、常地区的戏班，对南派京剧的形成和发展起到了重要的作用。

到了民国时期，京剧艺术追随时代的发展对自身艺术进行了创新和改造。辛亥革命时期，中国话剧界奉为先驱之一的艺人汪笑侬编演了一批新戏。

抗日战争时期，上海以及我国西南地区的京剧界纷纷编演了拥有时代气息、符合时代精神的新戏，出现了不同的著名流派（流派是演员表演艺术的总体，它包括剧目、唱、念、做等多种艺术因素，集中体现在所塑造的典型艺术形象中。其中，唱腔所具有的独创性最强，特点最突出，影响也最大，人们称之为“流派唱腔”）。著名京剧演员梅兰芳对京剧进行了全方位的改良，并形成“梅派”表演艺术。杰出的京剧艺术家周信芳则创造了“麒派”艺术，“麒派”艺术以刻画生动的人物性格和灵魂为特长，其广泛地继承了谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬、夏

氏兄弟、潘月樵、王鸿寿、李春来、冯子和等诸多京剧前辈的优秀表演艺术，并扬长避短，去粗取精地进行了改革与创新，吸收了徽、汉、昆、梆等剧种的精华以及电影、话剧的表演方法，在唱、念、做、舞等各方面都有着独具的特色。

新中国成立后，改革了京剧艺术，避免了凶残、恐怖、迷信的形象，清除了低级、色情、丑恶的造型，改进了脸谱，净化、美化了舞台，出现了一批积极、健康的现代剧，涌现出了一大批京剧艺术工作者，使新中国的京剧艺术在国内外都产生了很大的影响。

戏剧种类与特点——京剧（3）

【音乐与唱腔】京剧讲究行腔吐字，念白很有特色，它不同于日常生活语言，而是经过艺术加工的、富有音乐性的舞台语言，主要分为“京白”和“韵白”两种。京白是北京话经过初步加工形成的，它的节奏快慢、声调起伏比较夸张，花旦、丑角都念京白；韵白则是“中州韵”，明显区别于北京话，它是经过进一步加工的舞台语言，其节奏、声调更为夸张，比京白更富有节奏感和韵律美，它能够简洁明确地表达思想内容，具有独特的表现力，老生、青衣、花脸、小生、老旦等角色都念韵白。

它的唱腔曲调丰富、优美，表现力非常强烈，以二簧和西皮为主，简称“皮簧”。西皮的曲调比较激越活泼，二簧的曲调比较平稳、深沉。除二簧和西皮以外，京剧的曲调还包括：柳子腔、吹腔、南梆子、四平调、高拨子、拨子滩簧调、西皮四平调、西皮拨子、反弦二簧、反西皮南梆子等。唱腔属于板腔体，又称“板式变化体”，是戏曲、曲艺音乐中的一种结构体式，以齐整对称的“上下句”作为唱腔的基本单位，在此基础上，按照一定的变体原则，演变为各种不同板式，通过各种不同板式的转换来构成一场戏或整出戏的音乐。板腔体以简练的基本音乐素材与灵活变化的发展形式为特点，其音乐曲调虽较简单，但由于节拍、节奏、速度不同，同样的板式是可以表达不同的思想感情的。梆子、皮黄系统剧种的音乐都是板腔体，而板腔体式的剧种均为多声腔剧种，不同的声腔具有不同的调式色彩，如老旦、青衣、花脸等行当。

板腔体的音乐结构非常严谨，何处是板，何处是眼，不能有任何错乱之处。板腔体的唱词类似于律诗，每一个唱句分为七字句或十字句，特殊的跺句也可长达二十字不等，没有具体的字数限制，但要求合辙压韵。上句末字为仄声，下句末字为平声。

板式决定着唱腔节奏的快慢。京剧的板式丰富，二簧和西皮都分为若干个“板式”。这些板式都是以一种曲调为基础发展变化而来的。二簧和西皮都有原板、慢板、快三眼、散板、摇板等板式，西皮还有二六、流水和快板。京剧的板式另包括：碰板三眼、汉调二簧、徽调三眼、快二六、导板、回龙、一板二眼、快二眼、滚板、一板一眼流水、混合节拍流水、清板、慢流水、原板、紧板等。

原板就是“原本的板式”，其他板式都是根据原板演变而来的。比如说，原板是四分之二拍，放慢速度后，成为四分之四拍，就变成了慢板。加快速度改成四分之一拍后，则变成了快板。强弱节拍自由的唱法就成了散板。不管什么板式，唱腔的结构是不会变的，都是“上、下句”的结构，每句的落音也都与原板一样。

戏剧种类与特点——京剧（4）

它的唱腔强调表现力，虽有板眼，在节奏上并不机械，既以板眼为准又不受其束缚，可以说灵活多变。比如为了强调一个语气重音，就要把节奏“撤”下来，为了烘托一下气氛再把节奏“催”上去。有时在原板转快板之前，为给乐队一个交代，也是转板过程中启承转合的需要也要先“撤”后“催”，也就是未快先慢，这种唱法称为“猴皮筋”式的唱法。

伴奏曲牌是为配合表演、描写环境、渲染气氛等演奏的一些器乐曲。伴奏曲牌有长有短，有用唢呐、笛子吹的，有用胡琴拉的，各有各的用途。例如：元帅升帐时吹《水龙吟》、迎送宾客时吹《工尺上》、灵堂祭奠奏时吹《哭皇天》等。

伴奏的主奏乐器是京胡，伴以管弦乐器和锣鼓。

其伴奏称为“场面”。京剧的场面分文、武场。文场伴奏为管弦乐器，包括：京胡、京二胡、小三弦、月琴、笙、笛、海笛、唢呐等；武场伴奏为打击乐器，包括：大锣、鼓板、饶钹、小锣、水钹、堂鼓、大铙等。

锣鼓伴奏在京剧的音乐中占有着重要的地位，在唱、念、做、打时都离不开它。京剧锣鼓的特点是音响强烈、节奏鲜明，能够加强节奏，制造气氛。特别是在战斗场面中，锣鼓伴奏是必不可少的。另外，京剧的锣鼓还用来统一各种表现手段，唱、念、做、打的转换、舞台节奏快慢的调节，都是靠锣鼓来完成的，锣鼓要贯穿于京剧演出的始终。

京剧锣鼓有许多锣鼓点子，称为“锣鼓经”。它既有一定的打法，又有一定的灵活性。锣鼓经主要分为“开唱锣鼓”和“身段锣鼓”。开唱锣鼓是唱腔前打的锣鼓，作为先导引出唱腔。身段锣鼓是配合表演、武打的锣鼓。

【舞台与表演】京剧的舞台一般这样规制：台后挂彩绣底幕做为背景名叫“守旧”。台上一桌二椅，这样就给表演留下了较大的场地，使演员能够充分发挥表演艺术。舞台上少用实物，也有利于观众自由想象剧中的场景。

舞台上的环境，主要靠演员的唱、念等来交代。通过演唱，把观众的想像调动起来。演员的形体动作，还可使台上环境不断变换。有些布景装置，只是略加点染而其意自明，比如山石片、布城等都属此类。

在舞台的美术工作中，有一项叫做“检场”：为台上演员传递小道具、搬动桌椅；帮助演员在台上增减、改换服装；当剧中需要演员做危险动作时，起安全保护作用；“检场”还撒火彩，即用松香末撒出各种各样的火彩，如“月亮门”、“过桥”、“连珠炮”、“托塔”等，以表现烈焰冲天的场景或神仙幻奇的气氛。自从建国以来，为保持舞台艺术的完整性，“检场”活动已由亮相于观众前转变为用幕布或灯光来掩饰。

戏剧种类与特点——京剧（5）

京剧的表演艺术继承、发扬了中国戏曲载歌载舞的传统，经多年舞台实践，逐渐形成了一套完整的体系。京剧是综合性表演艺术，集唱（歌唱）、念（念白）、做（表演）、打（武打）、舞(舞蹈)为一体，通过程式化的表演手段叙演故事，刻划人物，表达喜、怒、哀、乐、惊、恐、悲的思想感情。

“念”和“唱”是京剧台词的两种语言形式。二者相互配合和补充，使人物的思想感情、内心活动、行为动机得以更充分、更完善地表现出来。京剧的唱腔抒情性较强，在戏剧冲突强烈、人物情绪激动时，常用大段或成套的唱腔尽情发挥。另外，在叙事、写景、争论、斥责等场合，也会借助唱功来增强艺术感染力，带给人以美的享受。

“做”是舞蹈化的形体动作的泛称，是加工形态的生活动作，通过手势、眼神、身段、步法等灵活运用，从而使人物的形象、气质更加鲜明。在京剧的舞台表演中，一般在戏剧冲突激化、人物感情波动时，做功的幅度就加大、夸张起来。

“打”是传统武术的舞蹈化。在京剧艺术中用于表现战斗生活或某种特定的生活情景，如跌交（吊毛、抢背）、挣扎（跪步）、晕厥（僵尸）等。其中，凡是用古代兵器刀枪剑戟等对打或独舞的，都称为“把子功”；在毯子上翻滚跌扑的，称为“毯子功”。另有成套的连续性的武功技术，比如起霸、走边、趟马等，多用于渲染战斗气氛和英武人物的精神面貌。

其表演吸收了昆曲和历代民族歌舞的优美动作与身段，还吸取了山、陕梆子中具有生活气息的民间演技，在此基础上发挥了徽剧本身的武打特长，并融合了杂技艺术。

唱、念、做、打，都具有严格的程式，不同的角色行当也有着不同的规范和路数。各角色之间要密切配合，演员与乐队之间相互默契，使得场面紧张而有条不紊，战斗激烈却具有美感。

京剧的表演歌、舞并重，多用虚拟性动作、节奏感突出，包含着许多程式性的表演动作。京剧在表演时，将“唱”排在第一位，演唱形式包括：独唱、背躬对唱、重唱、帮腔、轮唱、合唱等；京剧的表演中，有一些常用的特技动作，如髯口功、翎子功多用于表现人物内心的愤怒、惶恐或慌乱。水袖功、甩发功以及髯口功这些特技动作都是一般演员必须掌握的基本技巧。还有着较多的武术功夫，包括：十杆枪、化学把子、丑行基本功、宝剑入鞘、乾坤圈、筋斗、滚钉板等。

戏剧种类与特点——京剧（6）

十杆枪：十杆枪是武旦常用的表演特技，为打出手飞枪。最初它的表演简单，均为踢单枪。民国36年，张美娟创造出了双飞枪：手握双枪、双鞭、嘴衔一枝枪，手抛出两杆枪用双脚飞踢出去，再用两鞭把嘴衔的枪打出去，对方扔来一支枪，再踢出去。1953年，在排《盗仙草》的时候，飞枪发展成为十杆，技术性大大地提高了：由五个人转着圈打，武旦在中间接下手的头杆枪，边转边踢，将飞枪踢出各种姿势，掏鞭、面踢、旁踢、后踢、对换枪、两脚双飞枪等。这就要求十杆枪要一前一后准确地扔上去，踢出来。到了80年代后，飞枪已经发展到了18杆，并发展出很多新颖的出手。

化学把子：20世纪30年代在张翼鹏主演的连台本戏《西游记》中，大量创作并使用了出手把子。张翼鹏的堂兄创造了“双拐对枪”，“双拐对枪”是对方把枪扔过来后，用双拐勾住枪的两头，双脚像跳绳似的从枪杆上跳过去，再从背后把枪甩回去。张翼鹏在此基础上创造了用猪八戒的耙子勾枪，再左右一翻一绕把枪扔回去，效果较之用拐勾枪要好。此后设计出的出手把子，都将其称之为“化学把子”，意为经过化合作用出现的合乎时代的新式把子。

丑行基本功：此功夫是京剧演员刘斌从徽班中学习变化而来的，共有二十四手基本功，为“十二功”与“十二步”。十二功包括：蹲功、裆功、醉态功、甩发功、素珠功、松肩功、水袖功、扇子功、捻捻转、推磨功、不倒翁、面部肌肉功；十二步包括：慢矮步、矮步、摆脚步、打脚步、浮水步、鹤行步、龙行步、走脚步（又包括老头步、老旦步、彩旦步、方巾丑步等）、寒鸡步、人字步、醉步、云步。

宝剑入鞘：此绝技为海派武生“出手大王”郭玉昆首创，多用于猴戏中，在40年代的上海舞台上已出现。此绝技是为表现孙悟空神奇的本领和戏耍神态而设计出来的。表演时将宝剑抛到空中，手握剑鞘，

剑落下时要恰好落入鞘内。之后，又发展演变成为把鞘抛到空中，而手持剑，鞘落下时要恰恰套入剑内，这一绝技曾引起轰动。

乾坤圈：为盖叫天所创。他通过人力车的车轮脱轴后绕着圈回到拉车人脚下而受到启发，经过苦练终于研究出来：直径一尺的圆环在手上、脚上抛掷舞动，并在肩上滚、脚上转，滚出去还能听话地回到手中来。这一特技运用到哪吒的表演中，极大地突出了人物的活泼性格与角色形象特点。后来，乾坤圈在京剧舞台上已成为神话剧中所用的一种兵器，来活跃舞台气氛。

戏剧种类与特点——京剧（7）

筋斗：筋斗也叫“跟斗”，是京剧舞台表演中常用的技巧，来表现越障碍、过河流、波浪翻滚等情节。筋斗包括“小翻”、“云里翻”、“虎跳前扑”、“跳板跟头”等几十种之多。有的演员在翻筋斗时有着独道之处，小翻时能翻“三起三落”：从上场门快速地翻小翻到台口，再放慢速度倒退至台中翻，到台中后则原地翻，之后再往台口翻，到台口后速度稍快，再放慢速度翻回台中，再突然加大速度，使舞台气氛达到最高潮，如此这般地反复小翻，就是“三起三落”了。

滚钉板：滚钉板用于京剧《九更天》的演出中，马义上堂诉冤时，要受滚钉板之刑。在海派的演法中，演员要真的“滚钉板”，扮马义的演员要赤裸上身，俯卧于钉板之上，在堂役的呼喝声中带钉板进行翻滚。当演员站起身时，却能够不伤皮毛，其奥妙在于翻滚时用臂力支撑使钉板伤不到身体。

京剧的不同角色行当又有着不同的分工和表演特色，其中安工老生主要是“唱”，衰派老生主要是“做”，靠把老生主要是武，青衣主要是“唱”和“念”，花旦主要是“做”，武旦主要是“”武，刀马旦兼“念”、“作”、“武”于一身；铜锤主要为“唱”、架子花主要为“工架”、武二花主要为“武”。

【角色与行头】角色行当的分工是根据人物的自然属性和社会属性来划分的。自然属性是指人物的年龄、性别等，社会属性是指人物的身份、职业等，角色行当的最主要划分依据是人物的性格和对人物的褒贬态度。

京剧的角色行当比较完备，区分严格。早期分为生、旦、净、末、丑、武行、流行（龙套）七行，现在主要分为生、旦、净、丑四大类，每个行当都有自己独特的表演程式，来表现该行当所扮演人物的性格特点，人物有忠奸、美丑、善恶之分，各个形象鲜明、栩栩如

生。行当所特有的表演程式是在长期舞台实践和演员创造的基础上，对舞台人物类型特点的概括。

生行细分为老生、小生、武生和娃娃生。老生又分安工老生、衰派老生、靠把老生等，主要扮演帝王及儒雅文弱的中老年人，也有唱打兼有的武将，如花云、岳飞、黄忠等，则属于“靠把老生”，亦归老生行；而小生则分扇子生、穷生、雉尾生，主要扮演英武气盛、风流倜傥的人物以及英俊的青少年，如周瑜、吕布等；武生分为长靠武生、短打武生，演勇猛的战将或绿林英雄；娃娃生为剧中儿童一类的角色。

旦行分为青衣（或称正旦）、花旦、武旦、刀马旦、老旦，演剧中的各类女子。其中，青衣一般演出大户人家的女子或已婚女子；花旦演活泼、热情、性格鲜明的女子；武旦演巾帼女将，绿林侠女及神话中的妖女灵仙等；刀马旦演女将之类的女子；老旦则演老年的妇女。

净行（或称花脸）分为铜锤、架子花、武二花、油花等，多演庄重、豪放的男子。

戏剧种类与特点——京剧（8）

丑行（或称小花脸、三花脸）又分为文丑、武丑。文丑又包括方巾丑、袍带丑等。丑行专演诙谐或奸恶的人物，有着戏谑、调笑的特点。文丑演伶俐风趣或阴险狡黠一类的角色，武丑演精明干练而风趣幽默的豪杰义士等不同的行当。

角色所穿戴的服饰，包括服装、盔帽、靴鞋等，统称为“行头”。京剧的行头是中国几千年来主流服装文化的形态，有利于唱、念、做、打等表演技巧。

行头分为私人行头、改良行头、关羽戏行头、洋装戏行头、时装戏行头、整本戏行头和连台本戏行头等。“私人行头”为解放前京剧演员所备的各人演出所需服饰；“改良行头”是上海京剧改良运动促使京剧服饰在原有基础上改革、创新而形成的新的服饰，改良行头更能够符合时代环境和人物，在制作、造型、图案、布局、款式等各方面都有不断的变化和进步；“关羽戏行头”为头戴“老爷夫子盔”，绿绣花彩裤，绿靴，配带“青龙偃月刀”；“洋装行头”为潘月樵、夏氏兄弟、冯子和等在《新花花》、《就是我》等剧中穿西服上台；“时装戏行头”为冯子和饰演《红菱艳》中农村姑娘的布衣淡妆和王芸芳在《失足恨》中饰尚宝琳穿的流行时装；“整本戏行头”为周信芳饰演《追韩信》中的萧何，把“相貂”上珠球去掉，将原来“相貂”分做两截的部分合成一个整的，尺寸按着头形的大小，在帽子后面加上两个如意的尾子、身穿改良官衣的妆扮以及高雪樵在《驱车战将》中演南宫长万，身穿黑丝绒改良靠，靠上打铜泡，边唱边打时身上会闪闪发光；“连台本戏行头”为《封神榜》中的纣王的装饰，传统为戴王帽、穿黄蟒，被董志扬改为穿黄色大袖口袍服，肩上罩红色绣云肩连飘带，扣上大腰箍，外罩拖地黄帔，脚穿“龙靴”，面戴“脸子”狮子鼻、翘下巴，加上又粗又黑的二道刀背眉和络腮胡子，更好地突出了纣王的残暴。

不同角色行当分别有着不同的服饰装扮规定和很细的分类，区分严格。剧中不同朝代和不同地位的角色，他们的服饰各不相同，戏装的样式，是表现角色社会地位的重要标志。

京剧的戏服分“蟒”（包括官衣）、“靠”、“披”、“褶”等。传统戏服是以明、清服装款式为蓝本制作的，以明朝服装为基调的行头，演明朝以前历朝历代的剧目都可以用。京剧戏服的一般规律是帝王和文官穿蟒袍，武将穿靠衣，平民百姓多穿褶衣。京剧的服装色彩浓郁、明快，色彩是有讲究的：一是表现等级，帝王穿黄色，一品至四品官穿绯色，五品以下官员穿青、绿色；二是表现风俗，喜庆场面穿华贵的颜色，刑场上犯人穿红色，哀悼之服为白色；三是表现情景，林冲夜奔穿黑色，突出“夜”的气氛；四是表现精神气质，关羽红脸绿袍，表现能文能武、亦智亦勇；五是表现舞台整体美，元帅升帐，一群大将分穿红、绿、白、黑色的靠衣。

戏剧种类与特点——京剧（9）

戏服的纹样不仅有美饰的作用，还具有象征意义。皇族和大臣的服装多用龙纹图案，象征着封建权威和尊严；武将的开氅多用虎豹图案，象征着勇猛善战；谋士的戏装用太极图、八卦来象征智慧和道术；文生的褶子要描绘梅、兰、竹、菊，体现他们的性格、气质。

戏服的不同穿法，有着不同的意义。比如说腰裙系在衣服外面，两手拈裙角走路意为奔波凄惨的情境。而文生的巾后垂着的两条飘带系到巾边上并在左侧打结，则意为行色匆匆。元帅出征前扎靠、披蟒则意为进入备战状态。

头盔是传统戏中所戴冠帽的统称，大体可分冠、帽、盔、巾四类。帝王戴王冠，文官戴纱帽，武将戴盔头，穷书生戴方巾。

纱帽上插金花的是状元，加上套翅的是驸马。冠帽根据翅子的不同形态有着不同的类别。翅子向上的叫朝天翅，为帝王和高级臣僚所戴；翅子平直的为平直翅，为一般文官的纱帽；翅子向下的为平民所戴。

脸谱是装扮中重要的一项，它是在京剧形成过程中，融合各个剧种的脸谱，再加以利用改造而最终形成的。脸谱是用富有装饰性和夸张性的人物造型来显示人物性格、辨认善恶忠奸的象征，是在不同角色行当的脸上涂上某种颜色来象征这个人的性格、品质和命运，是理解剧情的关键，也是京剧艺术的一大特色。

脸谱起源于上古时期的宗教和舞蹈面具，它通过颜色变化的组合和图案来表现角色的性格、品质、身份、特长、相貌等特点。京剧脸谱的色彩有红、紫、黑、白、蓝、绿、黄、老红、瓦灰、金、银等，皆为各种性格象征的寓意用色。其中，红色为褒义，代表着人物的赤胆忠心与忠勇；老红色多表现德高望重的忠勇老将；瓦灰色寓示老年枭雄；紫色为褒义，象征着人物的智勇刚义；蓝色为中性，象征着草莽英雄的刚强勇猛；绿色为中性，象征着草莽英雄的侠骨义肠；黑色

为中性，象征着人物忠耿正直的品格；水白色为贬义，暗示着人物的生性奸诈、手段狠毒；油白色为贬义，象征着人物的自负跋扈；黄色为贬义，象征着人物的残暴凶诈；金、银二色，多用于神、佛、鬼怪，象征着神秘，体现出虚幻之感。

戏剧种类与特点——京剧（10）

京剧脸谱是以各种人物的形象、性格特征为依据，而勾画出的各种不同的图案。京剧脸谱的图案丰富，五彩缤纷、多种多样，有着很强烈的神秘感。京剧的脸谱归纳起来有十几个类型，相互借鉴、相互变化后就派生出了许许多多的谱式，包括："整脸"、"三块瓦脸"、"十字门脸"、"碎花脸"、"象形脸"、"歪脸"、"太监脸"、"英雄脸"、"小妖脸"等。

"整脸"是以一种颜色为主体将脸涂满，再用另一种颜色勾画出人物的五官；"三块瓦脸"是用线条勾出眉、眼窝和鼻窝来，在额部和两颊呈现出三块明显的主色；"十字门脸"是从鼻梁向上画一条色柱与左右眼窝相连，在脸部的中间形成十字形；"碎花脸"是在额头正中间画一块完整的主色，其他部位以辅色来勾画花纹，这种构图的色彩种类丰富，形式多样，线条复杂细腻；"象形脸"为表现精灵神怪的构图，在额头勾画出鸟、兽、鱼、虫等图案，寓意由此物化为人形的。"歪脸"多表现心术不正的人，或面部受过伤五官变形的人。

在化妆中，最有特点的是净角的脸谱：即用浓墨彩来勾画面部的眉毛、眼窝、鼻窝、嘴角、脸纹，形成五颜六色的各种图案。

表演有时要持道具，道具的作用在于：既表明剧中人的生活状态，又帮助演员歌舞表演。比如：马鞭在手表明骑在马上或手牵马匹；手执船桨表示在水上行舟。而马鞭、船桨都能帮助演员做出优美的身段。另外，各种刀枪把子拿在演员的手中，既有助力于表现炽烈的战斗气氛，又可显示演员卓越的绝世武功，使观众得到充分的艺术享受。京剧表演中的各种道具都以生活中的实物原型为基础而加以装饰、夸张和美化，显示出装饰美，并帮助演员动作的舞蹈化。

戏剧种类与特点——昆剧（昆曲）（1）

【形成与发展】昆剧又称“昆腔”、“昆曲”，旧称“昆山腔”，流行于我国众多地区，是我国最古老的大型戏曲剧种之一，影响范围很广，被尊称为“百戏之祖”。

昆剧约有五百余年的历史，由南戏流传到江苏昆山地区，与当地的语音、民间音乐相结合而产生的“昆山腔”发展演变而成。元末明初，昆山腔即在江苏昆山一带流传。据明魏良辅《南词引正》载，“元朝有顾坚者，虽离昆山三十里，居千墩，精于南辞，善作古赋”、“善发南曲之粤，故国初有昆山腔之称”。另周玄帏《泾林续记》曾载朱元璋召见昆山107岁老人周寿谊时问：“闻昆山腔甚嘉，尔亦能讴否？”可见当时昆山腔已具一定影响。

从明初到明代中叶，昆山腔被称为南曲戏文的“四大声腔”之一（其影响较小，流传地区狭隘）。到了明代的嘉靖年间，江苏太仓音乐家魏良辅对昆山腔进行了彻底的改造，经过10多年的努力，终于总结出一整套昆腔曲唱的规范，形成昆曲唱腔体系，被称为“水磨腔”。不过此时的“水磨腔”只是清唱，还没有被运用到剧曲当中。

时过不久，昆山的作家兼音乐家梁辰鱼接着对昆山腔进行了研究和打磨，并为它写了第一部传奇《浣纱记》，使昆山腔开始在剧曲中运用，立刻使一些文人雅士争相为昆山腔写传奇剧本。

明代万历年间，昆曲的影响扩展到长江以南和钱塘江以北各地，逐渐流布到福建、江西、广东、湖北、湖南、四川、河南、河北各地。万历后期，昆曲在各地形成了不同的流派，并且在戏曲舞台上取得了前所未有的独尊地位，为明代中叶至清代中叶影响最大的声腔剧种，独占戏曲界鳌头长达200多年。

明代后期至清代初期，昆曲艺术倾倒上至王公贵族，下至黎民百姓，并于明代后期时入宫廷，清初成为皇家演出的主要剧种。明代天

启初年到清康熙初年是昆曲的全盛时期，因它的独尊地位而被称为“官腔”。

万历末年昆曲流传到了北京、湖南等地，明末清初又流传到四川、贵阳、广东等地，在不同的流行地区演变出了不同的流派，流行于北方地区的称之为“北昆”，流行于南方地区的称之为“南昆”，另有许多支脉，如昆弋、湘昆、川昆等。

明代后期，昆曲的班社分为民间职业戏班与家班两种，职业戏班在城市和乡村演出，家班由士大夫所蓄养。当时，南京、苏州等地的职业昆班数量非常多，昆班们在竞争中促使表演艺术愈加进步、成熟。

戏剧种类与特点——昆剧（昆曲）（2）

清军入关后，江南地区受到了很大的冲击，许多昆曲家班解散，演员则流入职业戏班，从而使两种班社的艺术形式得到了交流与借鉴。明末清初，昆曲的演出缩短，开始出现“折子戏”。到了清代乾隆后期，昆曲演出的基本形式都为折子戏。

自康熙年间始，昆曲开始出现衰亡的迹象。幸好当时作家洪升的《长生殿》与孔尚任的《桃花扇》暂时延缓了昆曲的衰落，当时北京城里几乎家家戏班都上演这两部作品。

乾隆年间，昆曲曾在北京与京腔争胜，在经过“花雅之争”后，昆曲以失败告终，在我国北方就风光不再了，只是在南方还占一定的优势。

到了清末，北方的昆曲几近绝迹。民国初年，南方仅存的几个昆班也很艰难。迷恋昆曲的张资东、穆藕初、徐凌云等人士为了保留住昆曲的余脉，在苏州创建了“昆剧传习所”，并邀请了仅存的昆班“全福班”的老艺人进行授讲，所教学员均为“传”字辈，这样，传统的昆曲艺术才得以保留下来。

建国后，一部分“传”字辈的昆曲艺人坚持了下来，昆曲得到了扶持，成功地复活。

【音乐与唱腔】昆曲的音乐是经过200年的锤炼而成。昆曲的演唱在字声、行腔、节奏等方面有着极严格的规范和演唱理论。

它的念白有吴侬软语的特点，丑角的说白为吴中一带的市井语言，生活气息浓厚，多为快板式的“韵白”，非常有特色。

其音乐继承了南、北曲两大系统的成就。曲调清新婉转，有着独特的声腔系统，属曲牌联套体（联曲体）。唱腔曲牌丰富，约有一千多支，乐曲以南、北曲的曲牌体结构为主，成份很复杂，主要是承受了元代的曲子，另有唐宋的音乐，如：唐代大曲中的有六么、梁州、伊州等；宋杂剧中的有六么序、六么令、梁州第七、伊州三台等；由

宋代盛行的唱赚中的《太平令》发展而来的有太平令、太平赚、鼓板赚等。诸宫调中一些曲牌也被吸收到昆曲之中，如：来自唐宋词调的有浪淘沙、风入松、贺新郎、点绛唇、念奴娇、高阳台、粉蝶儿等。另外，还有一些民歌、宗教歌以及少数民族的乐曲成分。

伴奏乐器配置齐全，基本由管乐器、弦乐器和打击乐器三部分组成。其中，管乐器有：笛、箫、大小唢呐和笙，以笛为主；弦乐器有：琵琶、三弦、月琴、筝、二胡等；打击乐器有：鼓、板、大锣、小锣、汤锣、云锣、齐钹、小钹、木鱼、堂鼓，以鼓、板和小锣为主。

戏剧种类与特点——昆剧（昆曲）（3）

音乐板式节拍，除了南曲“赠板”将四拍子的慢曲放慢一倍外，无论南北曲，都通常使用三眼板、一眼板、流水板和散板。在实际演唱时，有着许多的变化，完全服从于戏情和角色应有的情绪。

【舞台与表演】昆曲的舞台装置极为简单，一般只有一桌两椅，以及帐子、布围之类。桌子能够象征地代表山坡或楼台，而椅子可象征高台、门洞等。不过，在实际演出中并不拘于此，在可能的条件下，会使用一些特定的舞台装置，从而更好地衬托和表现剧情、人物。

其表演艺术有着浓厚的抒情意味，特别是体现于各门角色的表演身段上，可以说有着强烈的舞蹈性。昆曲的舞蹈多方吸收和继承了古代民间舞蹈、宫廷舞蹈的传统，在长期的舞台演出实践中，形成了一整套“载歌载舞”的严谨表演形式。表演程式严谨，并且形式优美、抒情性强、动作细腻、精湛，是中国古典戏曲的代表。

表演有着独特的体系，“歌”、“舞”、“介”、“白”等表演手段配合使用，不仅有着载歌载舞的表演特色，还能够将歌唱与舞蹈身段结合得巧妙而和谐。

【角色与行头】昆曲在早期由于属于南戏系统，角色的基础是生、旦、净、末、丑、外、贴七门。到了清代中期，在《扬州画舫录》中有“江湖十二角色”之说，包括：副末、老生、正生、老外、大面、二面、三面，为“男角色”。另有老旦、正旦、小旦、贴旦，为“女角色”。还有打诨的一人，称为“杂”。

后来，在南方昆曲中演变为以小生和旦角为主要角色，并有了更细致的分类，其中小生又分为：大冠生、小冠生、巾生、鞋皮生（穷生）和雉尾生五类；旦角又分为：老旦、正旦、做旦（可扮演男孩子）、四旦（刺杀旦）、五旦（闺门旦）和六旦（贴旦）。

在昆曲的支派中，角色方面各有不同的门类，每个行当都有自己的表演程式和技巧。

昆曲的人物造型，其特点突出地表现在服装式样的丰富、色彩和装饰的讲究以及脸谱的使用三个方面。昆曲以明清传奇为主体，其传奇剧目中的人物穿戴式样丰富，巾冠类有：冕旒、幞头、晋巾、唐巾、方巾、束发冠、不伦帽等；衣着类有：红袍、青袍、圆领、布衣、破衣、绣袄、裙等；鞋有靴和厚底靴等。

其脸谱用于净、丑两行。属于生、旦两个级别的角色偶而也会使用。

戏剧种类与特点——北昆

【形成与发展】

北昆又称“昆弋腔”、“高阳昆曲”，是北方昆曲的简称，流行于我国北京、天津及河北等地，为昆曲在北方的支派。

清朝初年，江苏的昆曲班社不断北上献技，清政府曾把昆曲称为“雅部”，搬演于内廷。自清乾隆、嘉庆以后，被称为“花部”的秦腔、徽调、汉调相继进京，在这些剧种的排挤下，昆曲逐渐衰落了。到了道光年间，民间已无纯粹的昆曲班社，艺人中一部分返回南方，一部分依附于徽班与皮黄艺人合作，发展成为京剧中的“京昆”一派；另一部分采取了昆、弋（高腔）同班兼演的方式，向冀中、冀东一带发展，与当地民间艺人合流后，逐渐形成“北昆”支派。

清同治初年，醇亲王在府邸成立了一个兼唱昆、弋两腔的王府家班“安庆班”（后改名“恩荣班”）。光绪十六年醇亲王去世，恩荣班解散，大部分艺人回到了家乡，进行了大量的授艺活动。原恩荣班的昆曲艺人徐廷璧则到京东滦州稻地镇与耿兆隆合组“同庆社”，后来赴京东一带演出。另有玉田县的“益合科班”，培养了一大批名演员。这一时期北京城内的昆曲活动又有所恢复。宣统元年，肃亲王带头组织恢复了“安庆社昆弋班”，演出于北京的东安市场附近。

辛亥革命后，北昆受北京政局的影响活动逐渐减少，班社相继解散所剩无几。民国初期，虽然政局混乱，北昆却得到了极大的发展，出现一批著名演员。到了建国前，北昆则奄奄一息了。

建国后，北昆得到了及时的抢救，正式成立了专业的昆剧院，编演了一批新戏，使得北昆日渐生机。

【音乐与唱腔】北昆的“唱”、“白”基本为北方语音。由于长期与高腔合班，演员大多兼演昆、弋两腔，因而在唱法上不免受到高腔的影响，具有着高亢、刚健、饱满、奔放的演唱风格，从而与南方昆曲的清柔、委婉形成鲜明的对比。

在润腔的手法上，“波音”、“滑音”、“擞音”、“颤音”、“气口”以及演奏方面的“顿音”、“揉音”、“肩膀”、“巧劲”等，都有细微的变化，这也是有别于南方昆曲之处。

【舞台与表演】由于长期与弋腔同台演出，其表演有着开朗、豪迈、粗犷的艺术特点。

它以擅演历史袍带戏见长，武工繁重、开打凶猛火爆，具有鲜明的地方特色。

戏剧种类与特点——湘昆（1）

【形成与发展】湘昆又称“桂阳昆曲”，是“湖南昆曲”的简称，是湖南地方大型戏曲剧种之一，主要流行于湖南桂阳一带，为昆曲在南方的一个支派，与北方的北昆同源，是昆山腔流传到湖南桂阳后，与当地生活习俗和语言结合后演变而成的。早在明代万历年间，昆山腔便传入湖南，对湖南地方戏曲的发展产生了极大的影响。至今，在湖南省的湘剧、祁剧、巴陵戏、辰河戏、荆河戏、武陵戏等地方大戏剧种中，仍保留着不少昆腔的剧目和曲牌。

湘昆的具体形成过程说法不一，有的说是明末清初之时，苏州的昆曲艺人为避战乱而逃到湖南的桂阳，并传授了技艺；有的说在清咸丰年间，桂阳人从苏州请来昆曲艺人传授了昆曲；还有的说在乾隆年间，苏州人李昆山路经湘南时，教了一个弹腔戏班几出昆曲戏，从此昆曲流传下来。

在不断的发展过程中，湘昆曾吸收祁剧、衡阳湘剧等艺术的养分，丰富了自身，最迟在清代中叶已经流行于桂阳一带。当时的班社都以“秀”字命名，而民间习称昆戏班为“文秀班”。光绪到民国年间，湖南桂阳城附近的隔水村湘昆戏班多达10多个，涌现了一批著名演员，还出现了一些票友组织。

到了清末民国初，昆曲在全国各地普遍衰落，只有湖南桂阳一带的湘昆仍然活跃着。

建国后，湘昆得到了扶持和发展，成为一个独立完整的地方戏曲剧种，并进行了挖掘整理。

戏剧种类与特点——湘昆（2）

【音乐与唱腔】湘昆的舞台语言以郴州官话为基础，与中州韵相结合，演唱上受祁剧和地方语言音调的影响较大。湘昆的声腔不如苏昆细腻柔丽，也不及北昆豪放壮阔，但声调高亢、吐字有力，因吸收了一些湘南民歌小调和俚俗叫卖之声，有着相当浓郁的地方风格，具有地方特色的“俗伶俗谱”。

唱腔属曲牌联套体，至少有四百多支唱腔曲牌，南曲北曲，各有特色。伴奏以雌雄笛为主，并参用祁剧的锣鼓和节奏，武戏多打大锣大鼓，鼓声脆而刚，锣声洪而润。大锣挂在架子上，击打时左手捂住锣面灵活控制，能够击出高低不同的音调。小锣分高低两种，武戏打高音小锣，文戏用低音小锣。

大过场曲牌以一对大唢呐吹奏，声音洪亮，既能够奏出欢乐喜庆的热闹场面，又能够奏出千军万马的浩荡声势。小过场曲牌以一对雌雄笛为主奏，伴以弦乐，有着民间吹打乐的风味。打击乐器中的“怀鼓”两面蒙皮，形状好像荸荠，所以又称“荸荠鼓”。鼓箭为竹子削成的细杆，头为橄榄形，有弹性。在唱曲的时候，右手击怀鼓，左手打板，怀鼓发出花点子来配合唱腔，有着别致的情趣。

【舞台与表演】湘昆常在农村草台演出，其表演既不失昆曲优美细腻的传统风格，又有豪放粗犷的地方特色；吸收兄弟剧种的养分并结合当地风土民情等创造出了许多独特的表演程式。

各行角色“开山字”的出手都有规定：花脸虎爪手势、双手盖头，生角平眉，小生平肩，旦角平胸。

【角色与行头】其角色行当有“十角头”，分为生、外、末、小生、小旦、花旦、老旦、净、副、丑。

脸谱保持着明代的传统，只用红、黑、白三色开脸。

戏剧种类与特点——永嘉昆曲（1）

【形成与发展】永嘉昆曲简称“永昆”，是我国浙江省古老的地方戏曲剧种之一。永嘉昆曲是昆曲的一个重要支脉，与宁波昆曲、金华昆曲并称“浙江草昆”，流行于浙江温州、台州和福建北部等地。

明代万历年间在南戏（永嘉杂剧）的基础上，吸取传入的昆山腔后发展演变而成的一个戏曲剧种。昆山腔传入永嘉后，受到文人士子的喜爱，永昆很快便取代了海盐腔，居东瓯剧坛之首，并且渐渐“地方化”，形成了别具一格的永嘉昆曲。

永嘉昆曲形成后，不仅演出于深宅大户之中，还串乡走村，与庙堂草台结缘进行演出活动。清中叶后，专业班社开始陆继成立。

清末民初，出现了一批艺术精湛、唱做皆工的艺人，有着“南昆北昆，不如永昆”之说。光绪年间，乱弹、徽戏在温州地带流行，有的永嘉昆曲的戏班也兼唱乱弹、徽戏，出现了演唱多种声腔的合班。

建国前夕，永嘉昆曲已经衰落，班社多已解散，其艺人多数都改唱瓯剧与和剧。建国后，建立了专业剧团，培养了一批青年演员，同时整理并上演了一批优秀的传统剧目。

近年来，永嘉昆曲的处境非常不容乐观。2001年5月18日联合国教科文组织宣布其为“人类口头和非物质遗产代表作”，永嘉昆曲与现已在舞台上消亡的古希腊悲剧、印度梵剧并称为世界三大最古老的戏剧。

【音乐与唱腔】作为昆剧的一个分支，其有着文辞华丽典雅、曲调清俊婉转的特色。

永嘉昆曲为曲牌联套体，声腔以南曲和南曲联套为主，还包括一部分北曲曲牌与联套，在近代戏曲音乐系统中，属于曲牌腔系。

它的“曲牌制”音乐，是从“倚声度曲”的基础上经过长期演变形成的一个十分严密的宫调体系。在曲牌的运用上，较之苏昆要自由得多，尤其是在一些南北合套的犯调的使用上更是灵活多变，甚至可以

超越原有曲牌的基本腔格，这种灵活运用曲牌的方式给新编剧目带来了一定的方便。

其曲谱有两种形式，一种是工、尺记的谱；另一种仅点板式没有工、尺的曲谱。工、尺谱是中国多数剧种与乐种曲谱一样的，在简谱未流行之前，一般都是使用工、尺谱。

戏剧种类与特点——永嘉昆曲（2）

先前的永嘉昆曲艺人大多数是从小学艺，文化水准低，只能依靠师傅言传身数，心中默记。他们用的是点板式“三点指”或“三指板”，没有工、尺的曲谱。这种板式称为“乌佬板”，只注有：“。”“└”“—”等符号来表示不同的板式。这并非永嘉昆曲独具的，浙江的“宣昆”、湖南的“湘昆”，用的都是同样谱式，这来源于明代的词谱。

伴奏乐器为“横笛”，也就是民间的“曲笛”。曲笛不仅是中国大多数戏曲声腔的主要伴奏乐器，而且还是“定音乐器”。乐队的定调，曲谱的记录，都是以它为依据的。

【舞台与表演】它的表演风格粗犷、质朴、有别于苏昆的典雅、清丽。它的表演武功技艺卓绝，舞姿细腻优美，表演情真意切，融“诗”、“乐”、“歌”、“舞”、“戏”于一炉。

表演艺术比较接近自然，演员的舞台动作都是从生活出发，表演内容处处符合生活逻辑的真实。例如：演员表演上楼的时候，上楼的步数必须与下楼的步数一致；再例如，表演水上行舟的时候，船头与船尾要有“此起彼伏”的真实感……

永嘉昆曲有着自己特有的演出习俗：

“额子戏”又称“日子戏”，是永嘉传统庙会习俗。这时，戏头家及主持者就会即聘请永嘉昆曲剧团来祠或庙中演戏。在人们的思想观念中，认为演了额子戏村坊才会风调雨顺、人口平安、五谷丰登。每到演戏的时候，家家摆宴、宾客如云、笙箫鼓乐，呈现出一派升平景象。额子戏的演出，有一套代代相传、约定俗成的即定程序。一般每个台基演三天，每天下午、晚上各演一场，共演六场。

演出前先打“头通”(也称“闹台”)或打“集锦头通”、“锣鼓头通”，意在招徕观众及通知演员作好演出准备工作。接着是打“八仙”，八仙有“大八仙”、“小八仙”之分，凡是第一天夜场演出大多打“大八仙”。

“大八仙”是西天王母庆贺蟠桃大会，四海龙王、诸天菩萨、八洞神仙都齐来庆贺，各显神通。第二日和第三日夜场一般只打“小八仙”，依顺序上福、禄、寿、喜四仙官，有着祈福、消灾、人寿年丰之意。有时还加跳男加官(有时变跳或加跳女加官)，依顺序上魁星、财神，都戴脸壳，在锣鼓伴奏声中跳一套舞蹈，最后以小生与小旦拜堂团圆。

戏剧种类与特点——永嘉昆曲（3）

八仙结束后，锣鼓稍停，接着演出折子戏，又称为“插出”或“三出”，每个夜戏要演三个插出。折子戏演完后，接着演正本戏。正本是一场戏的中心剧本，根据农村的习俗，第一本开锣戏须演“彩戏”，所谓彩戏，就是以忠、孝、节、义为重点内容、又要大团圆告终的剧本。

戏台中不管演多少场戏，最后一场戏中的人物角色必须有包公登场，其原因是说包公能日判阳、夜判阴，故妖魔鬼怪见到包公即远离村庄，能保地方安宁。最后一场戏完毕后，都要“洗台”，由“大花脸”角色化妆成包公或关公出场绕台几圈、配以符咒，叫作“洗台”，又称为“照台”、“扫台”，目的是这场戏演后，就能确保村庄风调雨顺、五谷丰登、家门庆吉和人口平安。

不同角色有着不同的表演特色：正生要神形兼备，声情并茂，“唱”、“念”、“做”、“打”俱绝。老生“唱”、“做”两功俱备，擅演“鞋趿戏”；旦角，着重表演青春少女的闺怨恋情、正旦的举止端方，幽娴贞静，婉约细腻，彩旦的身姿轻俏，或活泼、或泼辣放荡，唱念清朗甜润，正彩旦注重在表演上细致入微，水乳交融，达到很高的艺术境界；净角中的大花脸讲究功架、气质，要求气度恢宏、雄浑、凝重，以唱功见长；二花脸重跌打翻扑，表演娇健敏捷，须具有扎实武功底子，分为豪爽、勇猛、憨直、机趣、凶残几类；小花脸（丑）以身段表演，富有喜剧色彩，要求幽默、风趣、洒脱、飘逸，喜怒哀乐表现自如，自然得体；丑角的表演在永嘉昆曲的角色行当中有着举足轻重的地位，有着“无丑不成戏”之说。

【角色与行头】其角色分为生、旦、净、末、丑五大行。

生角：永嘉昆曲的戏多以小生为主角，多扮风流才子，落难书生之类；正生扮演名士贤臣；老生多演穷愁潦倒之人，如下第举子与落魄文人。永嘉昆曲的正生与小生分属两个不同的行档。

旦角：永嘉昆曲的旦角分正旦、贴旦、彩旦、武旦（也称刀马旦）。

净角有大花脸、二花脸和小花脸。

戏剧种类与特点——宁波昆曲

【形成与发展】宁波昆曲简称“甬昆”，习俗中又称“草昆”。草昆一称是相对于苏昆而言的。宁波昆曲是浙江地方戏曲剧种之一，也是昆曲的一支，曾流行于浙江的宁波、鄞县、镇海、奉化、余姚、慈溪、宁海和象山一带。

关于昆腔传入宁波的具体年代，已无可考察。据宁波昆曲老艺人说，昆腔约于清康熙至乾隆间传入，咸丰年间逐渐开始兴盛。

在宁波昆曲盛行的时期，无论官府还是民间，每逢喜庆、祭祀酬神或净宅庙会，都必然邀请宁波昆曲的戏班演出。

光绪年间是宁波昆曲的全盛时期，班社猛增至数十个。

后来，宁波昆曲渐渐衰落，光绪二十八年间，仅有十二个班社。到了1928年，只剩七个班社。之后就彻底衰败了，主要因为没有保持住自己的艺术特色，盲目地照搬其他剧种的剧目和音乐唱腔等艺术成分，从而日趋衰落，消失于戏曲舞台之中。

【音乐与唱腔】它的音乐有“昆曲笛子、调腔锣鼓、话音带土”的特点。

唱腔始于苏昆，其唱腔曲牌如风入松、醉花阴、普天乐、石榴花、玉芙蓉等，都带有“水磨腔”的韵味，只是速度较快。

宁波昆曲的特点是兼唱了调腔的剧目。调腔也唱曲牌，不同的是用以铜鼓、大号、大锣等乐器，气氛热烈。采用了帮腔、和声，场面上唱一句，后台和一句，此起彼应，以及其唱词通俗易懂的特色，与苏昆形成了鲜明的风格对比。

【舞台与表演】多于农村草台演出，其表演“做工考究”，有着唱、做、念、打灵活运用的特点，能够根据剧情的需要刻画出不同的人物性格特色。其表演艺术，多被保留在“五毒戏”中。“五毒戏”是指唱、做兼重的戏。

宁波昆曲多武戏，武功表演是其特色之一，大量地吸收了武术中的拳、刀、枪、棍、棒的套路，将其融于戏曲表演艺术之中，增加了观赏性。

【角色与行头】它的角色分工较细，共包括二十五个角色，有：副末、正老生、二榜老生、三榜老生、正小生、二榜小生、三榜小生、老外、正大面、二榜大面、三榜大面、正二面、榜二面、正小面、二榜小面、三榜小面、老旦、正旦、作旦、四旦、五旦、六旦、七旦、八旦、九旦。

戏剧种类与特点——徽剧（1）

【形成与发展】徽剧为安徽省的地方戏曲剧种之一，流行于我国安徽、江苏等地，是一个多声腔剧种，在戏曲史上起过重要的作用，京剧就是在徽剧的基础上形成的，另有许多地方戏曲剧种都受过它的影响。

徽剧为青阳腔与徽戏的总称（但徽剧并不等于徽戏），形成于清代中叶安徽的徽州、池州、太平一带，唱腔形态几经变化后，才形成今天的徽剧。徽剧的演变过程，大概为三个阶段：一为徽州腔、青阳腔阶段，二为四平腔、昆弋腔阶段，三为徽戏阶段。

徽州腔、青阳腔阶段明代嘉靖时期，南戏四大声腔中的余姚腔和弋阳腔传入徽州、池州一带，与当地的语音、民间音乐相结合，形成了徽州腔和青阳腔（也就是池州腔）等。徽州腔和青阳腔两种声腔比较接近，它们都继承了弋阳腔“一唱众和，其节以鼓，其调喧”以及向无曲谱，没有管弦伴奏而只有打击乐、用人声帮腔的特点。后来青阳腔艺人为了使传奇剧本通俗易懂并能充分表达剧中人物的感情，创造了一种“滚调”，深受群众的欢迎。到了明万历时期，受了到“天下时尚徽池调”的赞誉使其风靡全国各地。

四平腔、昆弋腔阶段明万历以后，昆曲传入徽州，徽州腔在其影响下，开始采用笛子伴奏，取消了人声帮腔的方式，音乐旋律和节奏等都接近了昆曲而有了“柔和平稳”的特点，声腔逐渐演变成了四平腔。后来，四平腔又吸收了青阳腔和民歌的音乐养分，更加华丽、优美，且擅长表现载歌载舞的节目和片段。因四平腔已融合了徽州腔、青阳腔和昆曲的新声腔，所以被称之为“昆弋腔”，基本属于“南曲”系统。

徽戏阶段昆弋腔与同传入的西秦腔相互影响，在安徽桐城、石棣（今石台）一带，先后形成了吹腔、拨子、二黄等新腔。清代乾隆年间，安庆的徽班到扬州演出，获得很高声誉。此时期的徽班，对其他

剧种的东西兼收并蓄，除演徽戏外，还时常兼演昆曲和一些花腔小戏。清乾隆五十五年，徽班名艺人高朗亭率“三庆班”入京。接着，“春台”、“和春”、“四喜”等徽班相继进京，即所谓“四大徽班进京”。徽班进京后，又吸取京腔、秦腔、昆曲、汉调等剧种的长处，经陈长庚等名艺人的创造改革，形成徽戏，又逐渐演变成“徽剧”的艺术形式。

清代中叶，徽剧流传很广，广泛流传于长江流域和东南各省，并对川剧、湘剧、赣剧、闽剧、粤剧、滇剧、黔剧、婺剧、淮剧等兄弟剧种产生了不可忽视的影响。

徽剧在京城形成京剧后，其艺术则日趋衰落了。对徽剧这濒于失传而在我国戏曲史上占有重要地位的剧种，政府有关部门进行了挖掘、抢救和继承的工作，正式定名为“徽剧”。

【音乐与唱腔】徽剧的唱词通俗易懂，节奏爽朗明快。其多声腔，主要包括：拔子、四平、吹腔、二黄，也兼唱昆弋腔、高腔、花腔小调、西皮。后来又增加了反二黄、反西皮、花西皮、花拨子等新腔，唱腔变得更丰富。

戏剧种类与特点——徽剧（2）

唱腔为不太严格的联曲体，昆弋腔和吹腔为联曲体向板腔体的过渡形式，也用笛子伴奏，既可演唱长短句，也能演唱七字、十字对偶句，比较灵活。拨子、二黄和西皮都有一套完整的板式，它们的唱词，除回龙、叠板外，均为七字、十字的对偶句。

文场曲牌丰富，现存的有210多首。

伴奏乐器以徽胡为主，包括：拨子定、二黄定、西皮定等，根据唱腔不而有所不同。徽剧因演武戏为主，多用大、小唢呐伴奏，吹腔的主乐器为笛子和小唢呐，拨子以梆子为击节乐器，以唢呐、笛、徽胡伴奏，二簧和西皮都是以徽胡为主乐器。

徽剧的青阳腔和徽戏各有一套锣鼓经，打击乐音色低沉、浑厚，并常以大钹和大鼓的闷击，造成独特效果。

【舞台与表演】表演以武戏见长，以演武戏形成自己的特色。讲究气派、注重亮相以及群歌齐舞，高台、平台的武功技巧均注重舞台画面和身段、亮相的雕塑美。旦角的表演因早期没有水袖，故有很多手腕、手指的舞蹈动作。净角亮相双手过顶，似举千斤，用“滚喉”喑呜叱咤，辅之以顿足。

表演有许多的绝技，有旦角的用腕、手指方面的持艺，另有翻台子、跳圈、窜火、飞叉、滚灯等。

【角色与行头】其中的角色行当由生、旦、净、丑四行发展形成了较细的分工。根据不同的腔调、时期、地方，角色分工各不同。

青阳腔的角色行当有：生（正生）、旦（正旦）、末、净、丑、外、小生、夫旦、花旦、贴旦等十行，另有四个龙套兼演杂角。

“四大徽班”进京时的徽戏行当有：生、小生、外、旦、贴、夫、净、末、丑等九行。

到了徽州的徽班时期，角色行当有：老生、武老生、正生、小生、武小生、正旦（青衣）、花旦、武旦、大花（铜锤）、二花（架

子）、跌打二花（武花脸）、三花（丑）、武三花等十四行。

浙江一带徽班的角色行当有：老生、老外、副末、小生、正旦、花旦、作旦、老旦、武小旦、三娘旦、大花、二花、丑（小花）、四花、杂（为龙套、老虎、狗，兼管道具箱）十五行。

服装用上五色，为：红、黄、蓝（绿）、白、黑。其官衣、褶子用蓝色不用绿色；蟒、靠、龙套用绿色不用蓝色；绣花以龙纹居多，线条较粗。后来受到其他剧种的影响，有所变化。

脸谱中，“草脸”为通用脸谱，其余的专用脸谱都富有寓意，如包拯的前额上画一粉红色肉包，因传说他幼年时曾被恶嫂陷害，推入枯井所至；张飞的前额上画有一个大桃，象征着“桃园结义”；魏延的印堂上画三条反骨，表明其造反等等。

徽剧的道具有着自身的特色，有纸糊的砌末、纸扎十八罗汉像、三换衣等等。

戏剧种类与特点——越剧（1）

【形成与发展】越剧在全国是有影响的地方戏曲剧种，流行于我国浙江、上海等地。越剧源于浙江嵊县，它的前身是落地唱书，自1906年落地唱书搬上舞台后，经历了小歌班、绍兴文戏男班、绍兴文戏女班、女子越剧等几个阶段，1938年开始正式称为“越剧”。

最初，浙江嵊县流行着一种叫“落地唱书”的民间艺术，1906年嵊县6位“落地唱书”的艺人，首次登台演出《十件头》、《赖婚记》、《倪风煽茶》等戏，后来，这些艺人办起了小戏班，当时的唱腔还采用着“落地唱书”中的曲调，击节乐器还是采用着笃板和檀板，其发展变化是在表演时开始有了戏曲形式的人物表演故事。由于这种演出的击节会发出“的笃”之声，被人们称为“的笃班”或“小歌班”。

1910年越剧的最初形式“小歌班”进入杭州，活跃于杭州的桐庐、富阳、海宁等地，该艺术在演出中不断地丰富、发展着。1916年起，“小歌班”几次进入上海演出，常和绍兴大班同台演出，并吸收了绍兴大班的艺术成分，逐渐改用了绍剧的乐器，开始以丝竹伴奏，改进了自身音乐，将吟哦调改为丝弦正调。另外，“小歌班”还学习借鉴了京剧的服装、化妆和表演程式等艺术养分，艺人魏梅朵、马潮水等为“小歌班”的改进作出了很大的贡献。

1923年，艺人金荣水办起了第一个女子科班，之后便以“绍兴文戏”、“文武女班”的名义到上海进行演出，可是没有能够立足。自1928年后，女子科班开始大量地涌现出来，并以“女子文戏”的名义到上海进行演出，与男班进行竞争。之后，女班的音乐得到了发展，吸收了京剧西皮调的旋律，创造出了“四工调”。随着女班艺术水平的不断提高，男班产生了衰败的趋势，到1934年，女班则完全取代了男班，并在上海、浙江等地广为流行，演出地点也从茶楼走进了上海的大剧场内。

1938年，名伶姚水娟吸收了文化人参与对越剧的变革，称“改良文戏”。这时期，最有名的演员是被称为越剧四大名旦的“三花一娟”，即施银花、赵瑞花、王杏花、姚水娟。还有不少青年演员均都已崭露头角。就在1938年，越剧正式定名。

1942年10月，越剧著名演员袁雪芬吸收新文艺工作者参加，对越剧进行比较全面的改革，被称为“新越剧”。“新越剧”的重要标志之一，是编演新剧目，使用完整的剧本，废除幕表制，内容大都是反封建、揭露社会黑暗和宣扬爱国思想的。

越剧在四十年代进入“尺调腔”时期后，出现了一批勇于改革，积极创新的著名演员。她们在继承传统的基础上，根据自身的条件，博采众长，不断丰富越剧唱腔和表演程式，创造了自己独特的风格，逐渐形成了各具艺术特色的越剧流派。

戏剧种类与特点——越剧（2）

【音乐与唱腔】越剧的声腔清悠婉丽、优美动听。不同流派有着不同的唱腔风格，而唱腔在流派中所体现的独创性最强，特点最突出，影响也最大。其流派唱腔由曲调和唱法两大部分组成，在曲调的组织上，各派都有与众不同的手法和技巧，通过旋律、节奏以及板眼的变化，形成各自的基本风格。特别是起调、落调、句间、句尾的拖腔和旋律上不断反复、变化的特征乐汇和惯用音调等，更是体现各流派唱腔艺术特点的核心和关键。在演唱方法上，则大都集中在唱字、唱声、唱情等方面显示自己的独特个性，通过发声、音色以及润腔装饰的变化，形成不同的韵味美。

流派中，“袁派”的唱腔特点是柔婉细腻、“尹派”的唱腔特点是辗转缠绵、“范派”的唱腔特点是醇厚质朴、“傅派”的唱腔特点是俏丽圆美、“徐派”的唱腔特点是高亢洒脱、“戚派”的唱腔特点是朴素流畅、“陆派”的唱腔特点是婉约柔和……

其唱腔属板式变化体，唱词的句式包括：“七字句”、“带冠七字句”和“十字句”等。板式变化体是中国戏曲音乐的一种结构体制，它与曲牌联套体并列，构成了中国戏曲音乐的两大结构体制，它以一对“上、下乐句”为基础，在变奏中突出节拍、节奏变化的作用。基本板式为中板，另有：快板、慢中板、慢板、快板、快中板、散板、连板、嚣板、清板等。

越剧开始只采用笃鼓、檀板击节，后加帮腔并向乐队伴奏发展，吸收了绍剧的音乐成分后，丰富并创立了自己的板式。

腔调包括：四工调、尺调、弦下调等。四工调的特点是单纯、明快、有跳跃性，听起来如潺潺流水在山涧流淌，它的主要板式有中板、慢中板；尺调腔是以四工调为基础，吸收了京剧二黄的过门而形成的，特点为旋律下行，节奏舒展，风格委婉细腻、柔和深沉，适合于表达复杂的内心活动和悲伤、缠绵、沉思、忧虑的情绪，它的板式

主要有慢板、中板、慢中板、快中板、连板、快板、嚣板、散板、流水板、二凡；弦下调是在尺调的基础上，借鉴了京剧反二黄的手法并吸收了越剧六字调发展而来，它的表演能力很强，板式与尺调腔相同，包括：慢板、中板、慢中板、快中板、连板、快板、嚣板、散板、流水板、二凡等。

【舞台与表演】

越剧的表演长于抒情，以唱为主，表演真切动人，极具江南地方色彩。越剧的演员初由男班演出，后全部为女班演出，新中国成立后改为男女合演。现在有女班和男女合演两种。

不同流派有着不同的表演特点，不同的行当亦有着不同的特色：

小旦行中，悲旦的表演以“唱工”为主、“做工”为辅。花旦的表演以“做工”取胜，动作灵巧轻快。闺门旦的表演“唱工”和“做工”兼擅，特点为举止端庄、文静大方；花衫的表演介于闺门旦和花旦之间，既有着闺门旦的大家身份以及端庄大方，又有花旦的俏丽与活泼。正旦的动作稳重。武旦的表演以武功、武戏见长。

戏剧种类与特点——越剧（3）

小生行中，书生的表演特点是洒脱庄重、温文尔雅。穷生的表演特点是带有寒酸相和迂腐气。官生的表演带有一定的工架和气度。武生的表演文武兼长。

老生中的正生“唱”、“做”并重。老外以“做工”为主，表演动作性强。

老旦的表演特点是沉稳老练、唱、做并重。

小丑的表演特点是既幽默、机智又狡猾、阴险，动作灵活、夸张，表情丰富。

【角色与行头】

它的角色行当是由少到多、由简单到齐全的，由二小（一小生、一小旦）到三小（一小生、一小旦、一小丑）再到四柱头（又称“四庭柱”，为一小生、一小旦、一小丑、一老生）。

现在，越剧分为六大行当，包括：小旦、小生、老生、小丑（又称小花脸）、老旦、大面。

小旦分悲旦、花旦、闺门旦、花衫、正旦、武旦。小旦饰演青、少年女性角色。其中，悲旦专演命运悲惨的中、青年妇女；花旦专演天真活泼、聪明伶俐的少女；闺门旦专演名门闺秀、千金小姐一类的角色；花衫饰演古代青年女子；正旦主要饰演中年妇女，衣着素净，多做配角；武旦饰演会武功的女角。

小生又分书生、穷生、武生、老生和老外，在女子越剧中，小生由女演员扮演。小生饰演青年男角。其中，书生又称“儒巾生”、“风雅小生”，主要饰演儒雅潇洒、文质彬彬的读书人；穷生又称“鞋皮生”、“破巾生”，主要饰演穷愁潦倒的落难公子和寒家子弟等；官生主要饰演古代官员、显贵一类的角色；武生主要饰演会武功的中、青年男角，英武挺拔。

老生又分正生和老外，饰演老年男角。

小丑又称“小花脸”，分为长衫丑、官丑、短衫丑、女丑等。其中，长衫丑又称“文丑”，多饰演花花公子或品行不端的读书人，有时也演喜剧中的正面角色；官丑饰演反派的或可笑的官吏；短衫丑多演茶博士、店小二、佣人、衙役、公差等角色；女丑又称“彩旦”，多饰演媒婆、巫婆、老鸨一类风趣的中、老年妇女。

老旦饰演老年女角。

大面又称“大花脸”，多饰演奸臣以及奸邪的员外、恶霸等。

戏剧种类与特点——评剧（东路评剧）（1）

【形成与发展】评剧又称“蹦蹦戏”、“落子戏”、“平腔梆子戏”、“唐山落子”、“奉天落子”、“平戏”、“评戏”等，为我国北方的一个戏曲剧种，主要流行于我国河北、北京一带。

评剧分东、西两路，以东路为主，我们所说的“评剧”为东路，西路评剧则称“西路评剧”。评剧（东路）于清末（约1910年）在河北滦县一带的小曲“对口莲花落”的基础上形成。

东路评剧的发展，大致可分为五个阶段：对口莲花落阶段、拆出阶段、唐山落子（即平腔梆子戏）阶段、奉天落子阶段和评剧阶段。

对口莲花落阶段清嘉庆后流行于滦县、宝坻、迁安、三河等地农村，已发展为彩扮（对口莲花落）形式，当地农民在逢年过节或上集、赶庙时组织起来演唱，演出形式有“单板”和“对口”两种。“单板”是一人打竹板自打自唱，一般是唱小段，有时也唱成本的故事，如《杨二舍化缘》等；“对口”就是彩扮，由二人演唱，分上、下装（也叫上、下串）。上装为旦，下装为丑，上、下装均由男性扮演。此时的伴奏已有了弦、笛、锣、鼓等，人们称这种艺术活动为“双玩意儿”、“落子”、“唱花灯”、“什不闲”等，演出的剧目多为民间故事，如《思夫》、《十绣门帘》，也有整本故事，如《杨二舍化缘》、《小借年》、《小姑贤》等。光绪七年前后，开始有了班社。光绪十七年前后，河北东部有了一批莲花落班社，如乐亭的“崔八班”，丰润的“孟光武班”，滦县魏庄子的“赵家班”等，演出的形式越来越丰富多样，已有“出场”和“入场”之分，并有了武戏。

拆出阶段对口莲花落因受东北二人转影响，特别是接受了它的“拉场戏”这一表演形式，将“对口”的唱、白拆开，将故事分成场次，并改原来第三人称的叙述为第一人称的表演，称为“拆出”。这一阶段，在音乐上吸收了二人转的唱腔，乐器方面在竹板的基础上增加了河北梆子的大弦、笛子、唢呐、锣鼓、梆子等，剧目主要是来自唱本子和子

弟书曲目。光绪二十年与二十七年，先后有两批班社进入天津，后来遭到天津当局“有伤风化，永予力禁”的禁令，班社全部被赶出。

唐山落子（即平腔梆子戏）阶段落子艺人成兆才、张化文、金菊花等进入“北平禁地”，演出《开店》、《乌龙院》、《鬼扯腿》等，一度唱红，从此定名为“平腔梆子戏”。1909年，月明珠等艺人带班社进入唐山，使平腔梆子戏受到了河北梆子的影响，从而在艺术形式上得到了改革与进步，乐队去掉了竹板，改用鼓(底鼓)和梆子按拍，增加了板胡和笛子，采用了河北梆子的锣鼓经，并吸收了皮影、乐亭大鼓、京剧等艺术养分，提高了自身艺术的表现力。因平腔戏的演唱用真声、高弦低唱，故而得名“平戏”，至此，评剧作为一个剧种基本形成。

戏剧种类与特点——评剧（东路评剧）（2）

奉天落子阶段警世戏社的部分艺人应邀赴营口、长春、哈尔滨等地演出，受到东北观众的欢迎，被称为“奉天落子”。这一时期，落子的艺人、班社辈出，主要的评剧班社大多在东北活动，特点是唱腔激越高昂、热情奔放，素有“大口落子”之称。评剧于20世纪20年代左右，出现了一批女演员。20世纪30年代以后，评剧的表演在京剧、河北梆子等剧种的影响下日趋成熟。女演员的出现，标志着评剧发展进入了一个新的阶段。1931年“九·一八”事变后，大批的落子班社回到了关内，在天津、北京一带演出，一时间形成众多流派，其中有著名的“天津三杰”：刘翠霞的“刘派”、白玉霜的“白派”、爱连君的“爱派”等。

评剧阶段自1935年，落子艺人大量地涌向南方，在上海、杭州、南京、重庆、成都、贵阳等地进行演出。在上海演出时，因为上演的剧目多有“惩恶扬善”、“评古论今”的新意，上海报纸戏目广告出现“评剧”名称，自此改称“评剧”。

建国后，评剧涌现出了大量的现代戏，在整体艺术上得到了很大的提高。

【音乐与唱腔】评剧唱腔是在唐山民歌、莲花落等民间音乐的基础上，吸收东北二人转、京剧、河北梆子等冀东和京津一带地方戏曲的音乐成分而形成的，特点为抒情性强、流畅自然、乡土味浓。

不同流派有不同的唱腔特点，白玉霜创造了低腔中音的“白派”唱法，刘翠霞创造了高亢脆亮的“刘派”唱法，爱莲君创造了疙瘩腔的“爱派”唱法，新凤霞创造了“新派”唱法。

男腔在建国前较弱，建国后得到了发展与丰富。

戏剧种类与特点——评剧（东路评剧）（3）

唱腔为板腔体结构，由一板三眼、一板一眼、有板无眼、无板无眼等四种节拍形式组成，有着抒情性强、流畅自然、乡土味浓的特点。

常用的板式有：慢板、反调慢板、二六板、垛板、流水板、散板、尖板、反调、二八扳、慢流水板、快流水、顶七板等。慢板就是“一板三眼”，为评剧唱腔的基本曲调，曾经为旦腔专用，后来为旦、生共用；反调慢板是在正调慢板的基础上利用转调手法发展而成，旋律性和抒情性较强，多表现悲伤、哀怨的情绪；二六板为“一板一眼”，是评剧唱腔中最常用的一种板式，可抒情、可叙事，应用于各个行当；垛板为“一板一眼”，旦腔的应用较多，分快、慢两种，慢垛板擅长叙事，快垛板擅长抒情；流水板为“有板无眼”，为生、旦所共用，唱词口语化，旋律性不强；散板为“无板无眼”，它的节奏较自由，分紧打慢唱、慢打紧唱等形式；尖板为“无板无眼”，是从河北梆子的唱腔中吸取来的。

以上为评剧的基本板式，建国后发展出了许多新的板式，丰富了唱腔的表现力。

伴奏分文、武场。文场伴奏乐器包括：板胡、二胡、中胡、低胡、琵琶、笛、笙等；武场伴奏乐器包括：板鼓、梆子、锣、镲等。后来又增加了大瓢胡、贝司、铜管、大提琴、小提琴等。

【舞台与表演】评剧表演吸收了梆子、京剧的身段、程式，有着活泼、自由、生活气息浓郁的特点。评剧的表演包括“唱”、“做”、“念”、“打”各种艺术手段，其中最注重“唱功”。评剧的武功把式包括：“耍镰刀”、“耍锄头”、“耍铲子”等武艺。

【角色与行头】角色行当早期只有男、女角之分，后发展为“对口戏”，有一旦一丑，旦角称“上装”，丑角称“下装”，。“上装”、“下装”以第三人称叙述故事并分别表演剧中人物，他们最初的装扮是“上装”

彩扮，身着裙袄或彩裤褂，手持折扇、手帕；“下装”头戴毡帽或头巾，身着茶衣、腰包，手持竹板或霸王鞭。后来，发展为“三小戏”，有了生、旦、丑。再后来，逐渐形成现在的生、旦、净、丑门类齐全，细分为：青衣、花旦、彩旦、小生、小丑、老生、花脸等行当。

戏剧种类与特点——粤剧（1）

【形成与发展】粤剧初称“广东梆黄”，又称“广东梆子”、“广府大戏”等，是广东省的地方戏曲剧种之一，流行于我国广东、广西、台湾和港澳，在境外有广东华侨聚居的地区，都有粤剧的演出，为我国南方影响非常大的一个剧种。

粤剧产生于广东，它的源流可以追溯到400多年前的明代中叶。此时，海盐腔已传入广东，并有江浙一带的戏班来此演出。明清时期，有诸多的外地班社来到广东，有海盐腔、弋阳腔、昆腔、梆子、徽调、汉调等。受这些外来声腔的影响粤剧中有着明显的弋阳腔和昆腔的成分。

清道光年间，广州的戏班分为“本地班”与“外江班”两种，本地班多演梆子腔，“外江班”则演徽班戏。到了清咸丰年间，粤剧艺人李文茂响应太平天国自封为王，因此清政府禁绝粤剧15年。这15年中，粤剧艺人只得搭班加入汉剧和徽剧的戏班中，也有挂着京剧等其他剧种名头进行演出的。如此一来，粤剧中的梆子腔和二簧腔开始合流，甚至二簧的成分超过了梆子。

辛亥革命时期，粤剧艺人受“春柳社新戏”（文明戏，也就是早期话剧）的影响，组织“志士班”进行革命思想宣传。同时，粤剧开始改良，内容和形式随之发生了重大的转变。到了1920年左右，粤剧的语言由“戏棚官话”改为粤语，彻底本地化，演唱也由“假嗓”改为“本嗓”，梆子和二簧都唱低八度，从而使梆子和皮簧的风格和唱法统一了。

20世纪20年代后，粤剧基本上分为“省港大班”与“过山班”（或称“落乡班”）两大派系。“省港大班”在广州、香港、澳门等南方大城市的大剧场里进行演出，大量地吸收了文明戏、话剧和电影的手法，使整体艺术水平得到了巨大的提高和转变。“过山班”则在内地的城乡进行演出，基本维持着粤剧的传统风格。

【音乐与唱腔】粤剧的音乐为板腔体和曲牌体两种兼用，以板腔体为主，曲牌体为辅。

板腔体有梆子和二黄两类，梆子有：首板、煞板、中板、慢板、芙蓉、叹板等板式；二黄有：滚板、首板、慢板、二流等板式。梆子和二黄都有反线、乙反和霸腔等区别，而梆子的多数板腔还有男腔平喉、女腔子喉唱法。另外，还有西皮（相当于京剧的四平调）、板眼、粤讴、木鱼、恋坛、南音等腔调。

戏剧种类与特点——粤剧（2）

曲牌有牌子和小曲两类。牌子多数吸取于昆曲和弋阳诸腔中，以及广东民间礼仪牌子乐曲；小曲有戏曲的过场音乐、江南丝竹和广东音乐，其乐曲有：柳青娘、梳妆台、卖杂货、旱天雷、孔雀开屏、红绣鞋、百花亭、孟姜女、玉美人、送情郎等，还有新创的曲子：恨填胸、寻针、催归、戏妲己等。牌子和小曲的传统曲子多数为器乐曲，有着较为固定的旋律。

伴奏乐器分管弦乐和打击乐两类。管弦乐以二弦、高胡、喉管和扬琴为领奏乐器。管弦乐又有“软弓”与“硬弓”两种组合方式。

“软弓”的乐器包括：高胡（或大提琴）、二胡（南胡）、中胡、椰胡、大胡、小三弦、中三弦、扬琴、琵琶、长喉管、萨克斯管、中阮、大阮等等，与打击乐器文锣鼓（或者苏锣鼓、中低音京锣鼓）相配合，特点是音响和音色纤细柔和，一般用于伴奏抒情的唱段和对人物内心感情的细腻表达。

“硬弓”的乐器包括：二弦、小三弦、月琴、椰胡、短喉管、长喉管、竹提琴、横箫等，与打击乐高边锣配合，特点是音响和音色较洪亮刚硬，一般用于伴奏传统剧中的排场和较激烈的情景。

打击乐器包括：卜鱼（板）、文锣、高边锣、测板、大钹、苏钹、单打（高音小鼓）、战鼓、大鼓、沙鼓、双皮鼓等，有着一套较完善的、多类型的锣鼓点。

【舞台与表演】不同班社组织，有着不同的舞台、表演风格，分为“过山班”和“省港班”两种类型。

其中，“过山班”的舞台美术风格近于“写意”，舞台的布景简单，剧中所规定的情景，要靠虚拟的表演程式来展示，而如果程式不能表明时，就用牌子写上“河边”、“城楼”等文字加以说明。

戏剧种类与特点——粤剧（3）

“过山班”的表演中，“做工”讲究武打，而武打又以“南派武功”为基础。例如：靶子、功架、手桥、身段、少林拳术，还有高难度的椅子功和高台功夫等。有时，还用真刀真枪上阵表演，称为“打真军”。武生、小生的表演讲究内功（气功）和面功（面部表情变化）。

另外，“过山班”还有一些独门绝技，如：筋斗、运眼、甩发、小跳、单脚、滑索等。其中，甩发的姿式又有站甩、跪甩、上腰甩和椅上甩等。

“过山班”各行当之间界线分明，各有规范。其中，总生偏重“唱”，无武功，可挂黑须、白须、苍髯等。公脚“唱”、“念”并重，唱曲时重字不重腔，念白铿锵有力。白脸小武重唱不重武。红脸小武重“武”不重“唱”，性格火暴、动作矫健。

“省港班”的舞台美术着重于“写实性”。舞台的布景运用画幅为主的软景，并采用灯光和硬片真景，后来又发展为用机关布景。

“省港班”以生旦戏居多，生“唱”轻“做”，以文戏居多，有些表演程式来自于现实生活以及电影、话剧等等，并形成了自身的风格。

【角色与行头】粤剧的“过山班”较多保留原有的艺术风格，其角色行当有：生、旦、净、末、丑、外、小、贴、夫、杂十行，又细分为：小武、武生、花旦（闺门旦）、正旦（青衣）、夫旦、末（老生、公脚）、女丑（顽笑旦）、总生（帝王一类）、大花面、二花面、六分、拉扯等。

另外，还有一种分法是分为“靶子角”、“衣箱角”两类。“靶子角”有：武生、小武、大花面、二花面、六分等；“衣箱角”有：小生、花旦、正旦、文杂等。

它的“省港班”的行当则以“六柱制”为基础，以小生、文武生、正印花旦、二帮花旦、丑生、武生为台柱。而文武生和小生相似，正印花旦和二帮花旦相似。

“省港班”的服装和化妆有着华美奇巧的特色，用胶片服装、头盔，道具安装电灯。

戏剧种类与特点——黄梅戏（1）

【形成与发展】黄梅戏旧称“黄梅调”、“采茶戏”，为安徽省主要地方剧种、全国五大剧种之一，流行于我国安徽、江西、湖北、福建、浙江、江苏以及台湾等地区。

黄梅戏起源于安徽，它的前身是湖北省黄梅县的民间采茶调，称为“黄梅调”。19世纪，“黄梅调”随着逃荒者传入安徽省安庆地区扎根。

黄梅戏的发展分为三个阶段：

第一个阶段为清乾隆末期到辛亥革命前后，流传到皖、鄂、赣三省间的黄梅采茶调、江西调、桐城调和凤阳歌，受当地戏曲（青阳腔、徽调）演出的影响，与莲湘、高跷、旱船等民间艺术形式结合，形成一些小戏，进而又从一种叫“罗汉桩”的曲艺形式、青阳腔和徽调吸收了演出内容与表现形式，形成故事完整的“本戏”；

第二阶段是从辛亥革命到1949年，黄梅戏演出活动开始职业化，从草台走上了城市舞台，曾与京剧合班演出，受越剧、扬剧、淮剧以及评剧的影响，在演出的内容与形式上都起了很大的变化，编排、移植了一批新剧目，音乐的唱腔有所改进，取消了帮腔，并试用胡琴伴奏，表演则吸收借鉴了京剧等剧种的艺术形式；

第三阶段是从1949年到现今，出现了一大批有成就的演员，如严凤英、王少舫等老一辈艺术家、马兰、韩再芬、郭宵珍、汪静、张小萍等中青年演员。

新中国建立初期，黄梅戏虽然已经有了很大的改观，但还是一个地方小戏，音乐体制、表演和舞台等方面都较简单。1952年，黄梅戏开始进入上海演出，逐渐出现了一大批艺术家、演员。1953年，安徽省成立了三十多个黄梅戏专业剧团，对传统黄梅戏进行了整理和加工，使它的整体艺术有了提高，音乐的进步尤大：“平词”的表现力增强了，并创造了新腔，伴奏由单纯的打击乐器发展为管弦、打击乐并

用。另外，改编了一批传统剧目。从此，黄梅戏逐渐发展成为安徽省的地方大戏。

戏剧种类与特点——黄梅戏（2）

【音乐与唱腔】黄梅戏的舞台语言为安庆语言，唱腔淳朴流畅、明快抒情。

它的唱腔据传统习惯和曲调的结构、旋法、曲趣、使用等，基本分为三大腔系：花腔、彩腔和主调。

花腔是黄梅戏的“小戏”中所有唱腔和部分“大戏”插曲的总称。花腔的曲调多具有健康、明快、朴实和优美等特色。它的调式较丰富，“角、徵、商、宫、羽”俱全，以“五声徵调”居多，“羽”和“宫”居次位，“商调”和“角调”居次位。

彩腔也称打彩调。在黄梅戏的班社职业化后，它是演员向观众“讨彩”时用的，因此得名。其曲调欢快、流畅，在花腔小戏中曾广泛使用。它既可单独使用，也可以与其他曲调联用。随着黄梅戏艺术的发展，它逐渐被用在“本戏”中，又吸收了花腔中的音调，派生出数板（也称对板）。

主调又称正腔，是黄梅戏传统正本大戏里经常使用的唱腔。有平词、二行、三行、火攻等腔，又分为男腔、女腔。据分析，男腔是从女腔中派生出来的，当男女唱腔连在一起演唱时，能达到浑然一体的效果，形成别具一格的同主音不同宫系的调式、调性转换：男腔在女腔的属调上演唱，女腔在男腔的下属调上演唱。

建国后，黄梅戏的音乐唱腔打破了花腔小戏专曲专用的传统，根据需要重新组合，既能够充分发挥传统主调的功能作用，又扩大了板腔的表现形式。

伴奏在早期为“三打七唱”，三人演奏打击乐器并参加帮腔，堂鼓一人兼奏竹根节和钹，小锣一人，大锣一人。抗战时期，增加了京胡，并试用二胡和高胡伴奏。建国初期，高胡被确定为主奏乐器。

戏剧种类与特点——黄梅戏（3）

传统锣鼓点有着质朴、凝练的特色，其中花腔小戏常用的锣鼓点有：一槌、二槌、四槌、六槌、十三槌半、单拗、哭介、流水、呀啊锣、哈蟆跳缺和八哥洗澡等；主调的锣鼓点子有：八板锣、火工哭介、一字锣、十三槌半、平词一槌、喊氏锣、彩旦锣等。

伴奏曲牌吸收了其他剧种及民间音乐中的大开门、小开门、柳青娘、游场、琵琶词等。

【舞台与表演】早年主要于农村的“草台”演出，所以“舞台”非常简单，三块门板就能搭一座戏台。

其表演质朴细致，以真实活泼著称，雅俗共赏，有着浓郁的生活气息和清新的乡土风味。黄梅戏的表演艺术可分为“小戏”与“大戏”两种类型。

“小戏”的表演多采用载歌载舞的形式，生动活泼而富于情趣。一般戏中只有一两个角色，表演形式简单，于广场、舞台或堂屋都能进行演出活动。

“大戏”的表演在初期也有歌舞成分，有着自然朴实的特色。生旦在上场时，会舞“手巾花”、“扇子花”等，并且把生活动作运用到表演之中，比如说在戏中表现纺纱、行船、推车和挑菜等等，可以说生动细腻。

由农村转进入城市后，表演艺术得到了提高，吸取了其他剧种的长处，有了“水袖”、“甩发”和“跌扑”等表演程式和技巧。建国后，黄梅戏吸收了话剧和电影的表演艺术，在人物塑造等方面又有了新的发展和进步。

【角色与行头】黄梅戏的角色简单，“小戏”的每出戏一般仅有一、二个角色（一生一旦）。

早期的服装和道具非常简单，旦角无论所扮的是小姐还是乞丐，都是一件女褂、一条裙子。黄梅戏进入上海演出后，受到评剧、越

剧、扬剧和锡剧等剧的影响，丰富了行头。

戏剧种类与特点——秦腔（梆子腔）（1）

【形成与发展】秦腔又称“西秦腔”、“梆子”、“桄桄子”、“乱弹戏”、“中路秦腔”、“西安乱弹”、“大戏”等，是我国陕西省地方戏曲剧种之一，主要流行于我国陕西、甘肃、宁夏、青海、新疆等地。

秦腔是一个古老的剧种，起源于陕西，是在民间小戏的基础上发展起来的。最迟在16世纪后期就已经形成并产生了一定的影响。明代万历年间，已经出现了山陕梆子腔的曲调。在明万历抄本《钵中莲》传奇中就已采用了“西秦腔二犯”这一曲调，李调元在《雨村剧话》也有记载：“今以山陕所唱小曲曰西曲，与古绝殊，然亦因其方俗言之”，另外在《缀白裘》中有一出《出塞》的戏，其中也用了“西调”这种曲调，而“西调”即梆子腔的雏形。

因甘陕一带属于古代的秦地，所以它被称为“秦腔”或“西秦腔”，又因它的击节乐器是枣木梆子，所以又称“梆子腔”，而梆子打击的时候发出桄桄的声音，所以又将它称为“桄桄子”。

康熙年间，梆子腔就已经初具规模，成为一种新兴的戏曲声腔。它一方面盛行于山陕地区（在清严长明《秦云撷英小谱》中记载，乾隆年间在陕西的西安汇集了许多梆子腔戏班），另一方面向外地流传（在《秦声撷英小谱》、《扬州画舫录》等书中记载，乾隆年间，梆子腔已流传到北京、河北、河南、湖北、江西、广东、福建等十多个省份）。

山陕梆子腔流传到各地后，也逐渐与当地的方言土语等相结合，演变成为具有当地特色的梆子腔，从而形成了一个风格多样的梆子腔系，如山西的“蒲州梆子”、“中路梆子”、“北路梆子”、“上党梆子”，陕西的“同州梆子”、“中路秦腔”、“西路秦腔”、“南路秦腔”，河南的“豫东调”、“豫西调”、“南阳梆子”，河北的“直隶梆子”、“卫梆子”、“老梆子”、“蔚州梆子”，山东的“高调梆子”、“莱芜梆子”等。

清代乾隆年间是秦腔的鼎盛时期。魏长生率领的秦腔戏班在北京城大胜京腔，不少的京腔演员都不得不到秦腔戏班唱戏。由于清廷禁演秦腔戏，魏长生离开北京南下扬州进行演出，后来秦腔又在扬州受到了热烈的欢迎，从而使秦腔得到了更广泛的流传。到了清朝中叶以后，秦腔几乎传遍了全国。

戏剧种类与特点——秦腔（梆子腔）（2）

辛亥革命之后，以“易俗社”为代表的新型剧社编演了大量新戏，内容大多是表现才子佳人的生旦戏及丑角戏。秦腔就此进入城市，有了固定的演出剧场，这促进了秦腔艺术自身的变革发展。

建国后，秦腔艺术有了进一步的发展和提高，挖掘、整理了一批传统剧目，并不断推出新剧目和名家新秀，使秦腔这一艺术得到了很好的继承和发扬。

【音乐与唱腔】秦腔唱腔为宽音大嗓、直起直落，既有浑厚深沉、悲壮高昂的风格，同时又兼有缠绵悱恻、细腻柔和的特点。

唱腔属板式变化体，有六大板类，包括：慢板、二六板、代板、起板、尖板、滚板等。

声腔分为“欢音”（花音）和“苦音”（哭音）两种。“苦音”的特点是深沉哀婉、慷慨激越，表现悲愤、凄楚、怀念的感情；“欢音”的特点是欢乐、明快、刚健、有力，表现欢快喜悦、爽朗热烈的情感。

伴奏乐队俗称场面，主要击节乐器是梆子，分文场和武场。文场是管弦乐器，包括：板胡、秦二胡（高音二胡）、普通二胡、笛子、唢呐、琵琶、笙、月琴、海笛、三弦、扬琴、低音二胡、中阮、管、秦筝（古筝）、小提琴、贝司、大提琴、双簧管、长笛、低音提琴、电琵琶等；武场是打击乐器，包括：板鼓、暴鼓、战鼓、堂鼓、大锣、手锣（小锣）、铙钹（大镲、扇子）、梆子、牙子（指板）、铰子、铴锣、碰铃、马锣、木鱼、吊镲三角铁、喇叭鼓（花盆鼓）、定音鼓、京锣、京镲等。

打击乐锣鼓曲共有二百多支，分为“开场”、“动作”、“板头”三大类。

“开场”为各种打击乐器合奏，用于演出之前。“开场”的作用既有招徕观众入场之用，又能显示出戏班主要锣鼓曲的敲打技术。常用的“开场”有：南瓜蔓、串子、湖广锣、暴落锤、十样景等。

戏剧种类与特点——秦腔（梆子腔）（3）

“动作”中常用的有：豹子头、列锤、菜碟子、五锤、四锤、金钱花、一串铃、水底鱼、滚头子、脚底风、望家乡、拥锤、擂锤等。

【舞台与表演】秦腔的表演“唱”、“工架”、“特技”都非常讲究。它的表演技艺质朴、粗犷、细腻、深刻、优美，以情动人，富有夸张性，生活气息浓厚，程式严谨，技巧丰富，各门角色都有独特的风格和拿手戏。

表演身段和特技包括：“趟马”、“拉架子”、“吐火”、“吹火”、“喷火”、“担子功”、“梢子功”、“翎子功”、“水袖功”、“扇子功”、“鞭扫灯花”、“顶灯”、“咬牙”、“耍火棍”、“跌扑”、“髯口”、“跷工”、“獠牙”、“帽翅功”等。

【角色与行头】它的角色行当主要为生、旦、净、丑四大行。

生行分须生、小生。须生又细分为正生、老生、红生、文武生、衰派、靠甲、马褂、马鞭、道袍、官衣、箭衣等；小生又细分为文小生、武小生、武生幼生（娃娃生）、雉尾、靠甲、短打、贫生、官衣等。

旦行分正旦（青衣）、正小旦、小旦、老旦、彩旦（又称丑旦、媒旦）、武旦、花衫、闺门、刀马、泼辣、玩笑、刀子等。

净行分大花脸（也称黑头、大净），二花脸（也称毛净），把把花脸（包括娃娃花脸）。

丑行分老丑、大丑、小丑等。

脸谱有着古朴粗犷的特色，别具一格、独树一帜，讲究庄重、大方、干净、生动、美观。

脸谱大体为白、黑、红、黄、粉五色，白色代表奸险阴狠，黑色代表勇猛憨直，红色代表忠义豪侠，黄色代表庄严神武，粉色代表廉明爽朗。

戏剧种类与特点——同州梆子（东路秦腔）

【形成与发展】同州梆子又称“同州腔”、“东路秦腔”、“老秦腔”，是我国陕西地方戏曲剧种之一，是秦腔在关中同州（今大荔）一带形成的一个支派，流行于关中东部以大荔为中心的二十余个县。它常被奉为梆子腔的鼻祖。

同州梆子的历史悠久，它以陕西同州（今大荔）、朝邑为中心，曾盛行于关中东府10多个县，流行于陕西境内的北至绥德、东到潼关、南抵洛阳、西行渭南，并流传到北京、湖南、甘肃、青海、河南、新疆、江浙等地。

清嘉庆至光绪年间，为同州梆子的鼎盛时期，涌现出许多班社，艺人也是层出不穷。

到了1912年，由于西安改良秦腔的崛起，使同州梆子倍受排挤，加之战乱与饥荒，到了20世纪20年代，关中各地同州梆子班社纷纷解体，即使是一些技艺出众的艺人，也不得不转入西安“易俗社”、“榛苓社”、“三意社”当教练或参与演出。30年代后，同州梆子几乎灭绝。

建国后，这一剧种得到了抢救。现已无专业剧团存在。

【音乐与唱腔】同洲梆子的发音要求发自丹田，音宏而亮，称为“满口音”。唱腔要高亢圆润，讲究依据剧情的悲欢离合与剧中人物的性格、环境、身世而抑扬顿挫。

它为板式变化体，基本板式包括：滚板、塌板、摇板、代板、尖板等，分“欢音”、（花音）、“苦音”（哭音）两种，“欢”、“苦”两音除尖板外，都可相互转化。

伴奏有文、武场之分，并且各有一套形式。枣木梆子是主要击节乐器，以二弦领奏。其文场乐器另有：琥珀（月琴）、琵琶、笛、叽呐、唢呐、笙、管子、四弦、胡胡、三弦等。武场乐器另有：大锣、铙钹、板、梆子、铰子、水子等。

【舞台与表演】同洲梆子擅长武戏，表演讲究“功架”与“特技”，与秦腔的表演风格也基本一致，只是比秦腔更为粗犷。

特技包括：“鞭扫灯花”、“喷火”、“三节棍”、“打连枷”、“翎扫灯花”、“碗打碗”等。

【角色与行头】角色行当较齐全，与秦腔基本相同，有生、旦、净、丑四大类。

生又分为：红生、老生、须生、文生、武生。

旦又分为：正旦、花旦、老旦。

净行分为：大净、二净、三花脸。

丑分为：文丑、武丑。

戏剧种类与特点——汉调恍恍（1）

汉调恍恍（南路秦腔）

【形成与发展】

汉调桄桄又称“汉调秦腔”、“南路秦腔”、“桄桄子”、“桄桄戏”，旧称“弹戏”，是陕西地方戏曲剧种之一，流入陕南汉中盆地后形成的一个支派，流行于陕西南部的汉中、安康一带。

它是秦腔传入汉中，并吸收当地语音、民间音乐等艺术逐渐发展而成的。相传在明万历年间，秦腔沿关中越秦岭，传入汉江以北的洋县，出现了最早的秦腔班社“祁家班”。至清代前期，洋县一带又出现了一些本地班社。

汉调桄桄的艺人多为当地人，多采用当地的语音演唱，并不断地吸收、融入当地的一些民间音乐成分，这样既保留了秦腔高亢激越的特点，又融入了川剧、汉调二簧柔和婉转之长，曾在相当长的一段时期内覆盖关中地区。清末民初为汉调桄桄的鼎盛时期，班社林立，艺人济济。

根据地域环境与风土人情的不同分为东、西两路，流行于南郑、勉县、略阳、宁强、汉台地区的为“西路桄桄”或称“府坝桄桄”；流行于洋县、城固、西乡、佛坪等地区的为“东路桄桄”或称“下路桄桄”。

到了20世纪40年代，由于西安易俗社等改良秦腔传入汉中，陆续有“新新社”、“天汉社”、“化俗社”、“新汉社”等改良秦腔班社到汉中，加上京剧和文明话剧的兴起，都对汉调桄桄造成了排挤，从而使其逐渐走向衰落。

建国前夕，汉调桄桄大部分班社相继解体，仅剩木偶桄桄还在苟延残喘。

建国后，有关部门将原“同乐”、“聚丰”和“协和”三个班社的艺人重新组织起来，成立了“南郑县恍恍剧团”，对汉调桄桄的传统剧目进

行了发掘整理，并编创、移植了一批古装戏和现代戏，才使这一古老剧种得以发展和延续。

【音乐与唱腔】汉调桄桄的音乐风格悠扬、悦耳、细腻、动听，舞台语言以汉中方言音调为基础。

戏剧种类与特点——汉调恍恍（2）

它为梆子板腔式变化体，唱腔有四种，为欢音、苦音、快板、慢板。板式包括：二六板、慢板、尖板、二倒板等。

曲牌与秦腔相同，分唢呐曲牌和弦索曲牌两种，唢呐曲牌习称“牌调”，弦索曲牌习称“曲调”。唢呐曲牌有：拜寿用的寿筵开，文武官摆宴用的画眉序，文武坐帐用的节节高、皇王起身用的动銮车、中状元用的状元令、蛮王起兵用的回回令等等；弦索曲牌有：武将行兵用的京令、收场用的哪吒令、皇王上场用的朝天子等。

伴奏分文场和武场。文场伴奏乐器包括：二胡、京胡、盖板二弦、板胡（正、反调两种）和月琴等；武场为打击乐器，包括：板鼓、暴鼓、战鼓、堂鼓、大锣、手锣（小锣）、铙钹（大镲、扇子）、梆子、牙子（板）、铰子等。

锣鼓经有“开场锣鼓”、“起板锣鼓”和“配合动作及上下场锣鼓”三种。其中，“开场锣鼓”包括：西安台、南瓜蔓、金线吊胡芦、抱锣锤、十环子、湖广台、一声号、老一声号、九声号、老九声号、冲天号、十声号、滴留子、四锣子等；“起板锣鼓”包括：带板、串板、稍板、尖板、乱劈柴、八铰子等；“配合动作及上下场锣鼓”包括：亚锤、磨锤、截锤、么翻三、拥锤、脚底风、熬锤、吵锣、倒八锤、了锤、擂锤、扑灯蛾等。

【舞台与表演】它的表演与秦腔既有相同之处，又有不同之处。由于其长期在陕南的偏僻乡野演出，所以其表演动作较粗俗，不如秦腔规范。有“念”、“咏”、“白”，不同角色有着不同的演唱特点。它的表演大幅度夸张，讲究人物性格化和形象的真实性。

表演特技包括：“变脸”、“换衣”、“吊毛盖”、“耍椅子”、“棍架子”、“箍桶”、“撒火”、“撒莲花”等，另有一些“刀枪”、“棍棒”、“拳脚”、“腾翻”一类的特有身段。

【角色与行头】角色有：花脸、正小旦等。

行头不如秦腔的行头讲究，在化装、服装和头饰等方面，都不如秦腔。旦角有时无行头，只戴两枝花就可演出。须生无蟒袍，经常借用城隍庙的神像服装。而扮演帝王将相的净角，有时仅穿草鞋就登场演出，因而有些戏班被称为“草鞋班”。

戏剧种类与特点——西府秦腔（西路秦腔）

【形成与发展】

西府秦腔俗称“桄桄”，又称“西路秦腔”、“西路戏”、“西路梆子”、“西府乱弹”，为我国陕西省的地方戏曲剧种之一，盛行于陕西省的凤翔、宝鸡，流行于千阳、陇县、太白、凤县、扶风、岐山、眉县、武功。向南流行于汉中、安康。向北流行至耀县、富平，并流传至甘肃、宁夏、青海、新疆及河南、河北、济南、重庆、湖北、广州等地。它是秦腔流传到西安以西一带形成的一个支派。

明代末年，西府秦腔的班社已有演出活动，到了清道光至光绪年间，西府秦腔就达到了昌盛时期，仅关中西部十多个县，就有一百多个班社活动。

新中国成立前夕，中路秦腔的不断发展壮大对西府秦腔造成了很大的影响，导致演员们纷纷改唱中路秦腔。从那之后，中路秦腔完全取代了西府秦腔，并且流行西府各地。

建国后，正式定名为“西府秦腔”。

【音乐与唱腔】西府秦腔的唱腔特点是细腻清朗、委婉动听。较之秦腔平和、细致，具有调平、音软、幽雅的特点。西府秦腔吸收采用昆曲、勾腔、眉户、罗罗腔、吹腔以及佛调、民歌等杂腔杂调比秦腔多。

西府秦腔为板腔体，唱腔包括：秦吹腔、二黄调、勾腔、罗罗腔等，有“欢音”（花音）和“哭音”（苦音）之分。

伴奏曲牌约有三百多种，多与秦腔相同，独有的曲牌有：皇帝、神仙饮酒用的马陵道、山坡羊，将军发兵用的甘州戈，番王发兵用的大儿番、小儿番，出征用的回回帽、奋力作战用的流海带等等。

伴奏分文、武场。文场伴奏乐器以板胡为主，另包括：笛子、唢呐、月琴、板胡、唧呐等；武场伴奏乐器包括：社火锣鼓、板鼓、暴

鼓、战鼓、堂鼓、大锣、手锣（小锣）、铙钹（大镲、扇子）、梆子、牙子（指板）、铰子等。

【舞台与表演】它的表演讲究一角多能：如老生兼演大净，须生兼演小生，小旦兼演小生，武生兼演武丑，小花脸兼演彩旦等。

表演有一些独特的技艺，包括："耍双鞭"、"鞭扫靠旗"、"抡麻鞭"、"打五雷碗"、"耍牙"等。

【角色与行头】角色行当分四大行，七小行。有老生、须生、小生、武生、小旦、武丑、小花脸等。

戏剧种类与特点——遏宫腔（北路秦腔）

【形成与发展】遏宫腔又称阿宫腔、北路秦腔，是陕西省古老而风格独特的地方戏曲剧种之一，流行于我国陕西的富平、兴平、泾阳、礼泉、高陵、耀县、咸阳、铜川、临潼等地。起源于陕西省富平县一带的灯影戏，在发展形成的过程中，并吸收了眉户、碗碗腔等艺术形式的养分。

1940年前后，由于国民党政府黑暗腐败，国家连年遭灾，阿宫腔戏班被迫相继解散，仅有段天焕一个戏班艰难地支撑到了解放。

建国后，党和政府对已经奄奄一息的遏宫腔进行了抢救，使其整体艺术得到了革新，吸收了弦板腔、碗碗腔、秦腔、迷糊、豫剧等艺术的养分，变得更加完善。

【音乐与唱腔】遏宫腔为板式变化体，唱腔具有翻高遏低的艺术特点，板路包括：二六、箭板、一叠腔、三不齐、慢板、单句送、二倒板等。

声腔分为“欢音”和“苦音”。“欢音”表达明朗与轻快的心情。“苦音”表达悲伤、凄楚、怀念与愤慨的心情。唱腔曲牌多达400支，包括：春宴开、一起清雪、点降唇、迎仙客等。

伴奏分文、武场。文场伴奏乐器包括：二股弦、胡琴、月琴、唢呐、梅调板胡、笛、中胡、二胡、扬琴、小提琴、大提琴、长号、圆号等。武场的伴奏乐器包括：小锣、铙钹、鼓、击子、铰子、牙子、梆子等。

【舞台与表演】能表演喜剧、武打戏等，武打特技有：“剑出鞘”、“塌城”、“踢打”等。

【角色与行头】角色行分生、旦、净、丑等。

戏剧种类与特点——豫剧（河南梆子）（1）

【形成与发展】豫剧又称“河南梆子”、“河南高调”、“河南讴”、“靠山吼”，为河南省的主要地方戏曲剧种之一，流行于我国河南、河北、山西、山东、新疆、西藏等地。

关于它的起源说法不一，从声腔系统来分析，它属梆子腔系；从剧种的一般发展规律来看，它大概是西秦腔等梆子腔流传到河南后结合当地语音及民间音乐而产生的。有说豫剧是明代末期由山陕梆子结合河南土语及民间曲调发展而成的；有说是河南民间演唱艺术，在明中后期中原盛行的时尚小令的基础上，吸收了“弦索”等艺术的营分发展而成的；有说是北曲的一个分支，清初由“弦索”演变而成的。

从前，豫剧在河南西部地区演出时常靠着山堆个土台子，所以又被称之为“靠山吼”。清乾隆时期，河南已经流行梆子戏（豫剧）。乾隆十年修纂的《杞县志》卷七“风土风俗”中记载：“愚夫愚妇……又好约会演戏，如逻逻、梆、弦等类，尤鄙恶败俗。近奉宪禁，风稍衰止。”广州“外江梨园会馆”的碑记上，载有一个九人组成的“豫鸣班”，曾于乾隆二十七年左右在广州演唱。据考证，这个“豫鸣班”就是河南梆子的班社。

清代中叶以来，豫剧（河南梆子）作为“汴人相沿之戏曲”（据徐珂《清碑类钞》）而流行于河南民间。据1916年朱仙镇《重修明皇宫碑记》载：同治年间重修明皇宫的捐款戏班有七十多个，分布在当时黄河南北各府县村镇三十六处。《重修明皇宫碑记》还载有1916年重修时捐款的十多个戏班和一百多个演员的名字，其中多数戏班和演员演唱豫剧。

在流传过程当中，它形成了不同的派别，原有“四大派别”，现以“两调”为主。它四大派别为：开封的“祥符调”、漯河的“沙河调”、商丘的“豫东调”、洛阳的“豫西调”。它的四支流派又分两个体系：豫东

调体系和豫西调体系。其中，豫东调体系包括祥符调、沙河调、豫东调。

辛亥革命后，豫剧开始繁荣地进入城市演出。在开封，一些较有名气的茶社纷纷邀请豫剧班社去演出，最受欢迎的有天兴班、公议班、义成班和公兴班等。接着，河南的郑州、信阳、洛阳、商丘等地相继在茶社和戏园中出现了豫剧的班社表演。当时，在河南的农村，每逢迎神赛会必演戏，而所演多为豫剧，可见当时河南梆子受欢迎的程度。

20世纪20年代末到30年代，豫剧进入了一个新的发展时期，河南的开封相国寺建立了四个豫剧剧场：永安、永乐、国民、同乐，吸引了一批著名的豫剧艺人，一时间，豫剧名家云集开封。

1935年初，樊粹庭带头成立了“豫声戏剧学社”，将“永乐舞台”改为“豫声剧院”。豫声戏剧学社成立后，废除了一些旧戏班的不合理制度，对表演和舞台美术等方面进行了改革和提高，演出了樊粹庭创作的新剧，如《义烈风》、《霄壤恨》、《涤耻血》等。到了抗战时期，“豫声戏剧学社”改为“狮吼剧团”，取“醒狮怒吼”之意。

1936年，著名演员常香玉到了开封，于“醒豫舞台”演出豫剧。1937年，永安舞台的马双枝、王润枝、杨金玉、彭海豹等也演出了一大批剧目。各名角的竞相演出，使“豫东调”和“豫西调”合流，促进了豫剧的发展和进步。

到了1938年，日军侵占了开封，“狮吼剧团”和“泰乙班”以及常香玉所带领的团体都移师西安，以西安为中心，在西北地区的城乡演出，从而扩大了豫剧的流传地以及影响面。

戏剧种类与特点——豫剧（河南梆子）（2）

建国后，正式定名为“豫剧”。

【音乐与唱腔】豫剧的音乐丰富多彩，声腔属梆子腔，唱腔属板腔体，吐字清晰、行腔酣畅、口语化。唱词通俗易懂，多为“七字句”或“十字句”。有独特的板式结构和比较完整的音乐程式，有慢板、流水板、二八板、飞板四大板类，唱词一般都用“三三四”格律的“十字句”，或“二二三”格律的“七字句”。偶尔也用字数不等的“长短句”。

不同流派有着不同的唱腔特色：豫东调体系的唱腔、发音多用“假嗓”，音域较高，属于“上五音”；豫西调则用“真声”，相比之下音域较低，属于“下五音”。在语音上，豫东调的语音为豫东语调，豫西调的语音为豫西语。在音乐上，豫东调体系的音乐较激越明快，豫西调的音乐相比之下则显深沉低回。

豫剧的伴奏曾有“一鼓二锣三弦手，梆子手钹共八口”的说法。它的伴奏分文、武场。武场伴奏乐器包括：鼓板、大锣、小钹、风锣、铙钹、二锣、梆子、大阴鼓、木鱼、碰铃等打击乐器；文场乐器有：三弦皮嗡、月琴、瓢（板胡）、二胡、琵琶、横笛、唢呐、笙，以及西洋乐器大提琴、小提琴、铜管和木管等。

器乐曲牌有“唢呐曲牌”和“丝弦曲牌”两种，共约三百首。“唢呐曲牌”有：朝阳歌、一枝花、落马令、回马令、清水令、砍头、寿江南、水龙吟、普天乐等；丝弦曲牌有：娃娃、肚疼歌、抱灵牌、忆怔曲等。

【舞台与表演】豫剧舞台在早期的装置非常简单，仅用芦席、箔子一挡，台上也仅有一桌二椅，就可开台演出了。负责伴奏的人员兼“检场”。

表演进入城市后，有了固定的剧场，舞台装置也大大地改进了。如“豫声剧院”的舞台有了布幕、布景等。

表演风格朴实，乡土气息浓郁，以唱功见长。

传统表演程式有着浓厚的河南地方特色。经过长期的艺术实践，得以不断地改革创新，使表演艺术“由粗到细、粗中有细”，“由俗到雅、雅俗共赏”，

可谓日益完善。

戏剧种类与特点——豫剧（?南梆子）（3）

不同角色行当，有不同的表演分工和要诀，手势的要诀为“花脸过项、红脸齐眉、小生齐唇、小旦齐胸”。武打戏的短打要诀为“身如蛇形眼似电，拳如流星，腿似钻；稳如重舟急似箭，猛、勇、急、快，坐、站稳如山”。枪的表演特技有连九枪、九个鼻、八杆、单倒等路数。

二红脸一般演武功戏；小生的表演要诀为清、净、冲。“清”就是清秀的意思：唱词吐字清晰，神态要秀气，“净”为动作干净利落，“冲”为武要勇猛，精神奋发。文武兼备的小生以武功较出色；净行中的大净以唱工取胜；三花脸既诙谐幽默，又有武功，武功有“空中还原”、“元宝顶”、“探海”等。

青衣中的闺门旦表演要诀为“上场伸手似撵鹅，回手水袖搭手脖。飘飘下拜如抱子，跪下不能露脚脖”，以及“说话不看人，走路不踢裙，男女不挽手，坐下看衣襟”；彩旦的表演要诀为“斜眼偷看人，说话咬嘴唇；一扭浑身动，走路摔汗巾”；小旦的出场式为“出门按鬓角，双手掖领窝，弯腰提绣鞋，再整衣裳角”。

【角色与行头】豫剧的角色行当有四生、四旦、四花脸之分。戏班的组成为“四生四旦四花脸，四兵四将两丫环；八个场面两箱官，外加四个杂役”。另外，也有“五生、五旦、五花脸”的说法。

四生为老生、大红脸（红净、戏生）、二红脸（马上红脸）、小生、边生（二补红脸）；四旦为青衣（正旦）、花旦（小旦、闺门旦）、老旦、彩旦；四花脸为黑脸、大花脸、二花脸、三花脸。

由于豫剧的行当为“男八女四”，将男角的“四生四花脸”称为“外八角”，将男角为主的戏称为“外八角戏”。豫剧的角色一般都有自己的专工行当，也有的演员一专多能，工一行，兼演它行。

豫剧在早期以“外八角”戏为主，生行占据首要地位。旦行在以“外八角”戏为主的时代，屈居次位。后来，女演员越来越多，女角最终在

豫剧中占了主导地位。

脸谱早期仅有简单、古朴的勾画。经改革发展后，用色大大地丰富了，有红、绿、灰、粉、黄、白、黑、蓝、赭、金银色等，为“红忠、黑直、紫英雄”。豫剧的脸谱勾画依据人物的性格物征，运用寓意、假借、象征、会意等多种方法。如孙悟空的脸上画只猴，用形象来表示他是猴。

脸谱一般是固定的，但有时也会随着人物的身份变化和表演特点的不同而变化，如赵甘胤当皇帝前，多画红脸，当了皇帝后，就不再画红脸了；程咬金在《黑打朝》中为丑角脸谱，在《花打朝》中为老生脸谱，在《对花枪》中是红脸，在《秦英征西》中为老生脸谱。

行头讲究“老旦清、正旦俊、花旦风流”。在受到京剧的影响后，豫剧的服饰与京剧相近。

戏剧种类与特点——河北梆子（1）

河北梆子（西路梆子）

【形成与发展】河北梆子又称“京梆子”、“卫梆子”、“直隶梆子”、“秦腔”、“西路梆子”，为河北省的主要地方戏曲剧种之一，流行于我国河北、北京、山东以及东北等地。

其约有一二百年的历史，源于山陕交界处的山陕梆子，经由山西传至河北，结合河北与北京方言形成。

它的产生与魏长生进京有一定的关系。魏长生进京之前，山陕梆子已经传入河北、北京，但还没有什么大的影响面。清乾隆四十四年，魏长生进京后，秦腔开始大为盛行，至使一大批京腔艺人改唱秦腔。清李斗的《扬州画舫录》载：“自四川魏长生以秦腔入京师，色艺盖宜庆、萃庆、集庆之上，于京腔效之，京秦不分。”

后来，由于清政府禁演秦腔，山陕梆子艺人也被迫改唱京腔，出现了京腔艺人与山陕梆子艺人同班演出的局面，兼唱两腔。由于山陕梆子与秦腔同属梆子系统，在受到魏长生的影响后，比京腔更受欢迎，致使一些京腔艺人兼唱山陕梆子。又因京腔艺人多为河北或北京人，所以山陕梆子渐渐融入河北、北京的地方，形成一种新的梆子——河北梆子。

清道光到同治末年，河北梆子遍及了河北中部和北京、天津一带。据《都门记略》载：河北梆子戏班“万顺和”、“全顺和”、“双顺和”都曾长期在北京演出。

清光绪年间，河北梆子发展成了河北省的一大剧种。19世纪70年代到20世纪20年代为河北梆子的全盛时期，不仅盛行于北京、河北、上海、山东、天津以及东北三省，还流传到开封、扬州、武汉、苏州等地，并且在天津、北京、上海等地与京剧展开竞争。在竞争中，河北梆子涌现出大批的著名演员，有田际云、崔德荣、侯俊山、郭宝臣等。其中，著名旦角田际云在北京首先采用了京剧、河北梆子合演的

形式，随后出现大批的效仿者，两个剧种互请演员，互相交融、取长补短，提高了自身艺术形式。

在不断的发展中，河北梆子形成了不同的流派，光绪二十六年前后，流行于北京的称之为“京梆子”或“老派”，流行于天津卫的称之为“卫梆子”或“新派”。北京的京梆子在演唱上有山陕的韵味，而天津的“卫梆子”则以普通话为基础，讲求唱工既用本工嗓，也用背工嗓。“卫梆子”以天津为演出基地，曾流传到山东、东北的一些中、小城镇和农村，1911年后还盛行于北京和上海等地。

戏剧种类与特点——河北梆子（2）

1909年到1925年，天津的“卫梆子”取代了“京梆子”，出现了一批新派戏班和女班，出现大批的著名演员，有何景云、魏联升、赵佩云、刘喜奎、王莹仙等。河北梆子女艺人出现的确切年代不详，据《优伶小传》载：“庚子后天津女优盛行。”另据《游艺画刊》二卷九期载文《三十年前关外坤伶温谈》中说：“营口自光绪二十二年夏季始有福顺坤班，在营口鬻艺，是为关外有坤班之嚆矢”，“是年冬，有人在二道街创设戏园一所，由京津聘到坤角紫云（老生）、蒲卿（花旦）充任台柱。”其中的“京津”指的是河北，由此可见，1900年前河北境内已有河北梆子女演员。

1931年，日军侵占东北，致使东北的河北梆子艺人纷纷逃往关内。1937年抗日战争爆发，关内的河北梆子班社也陆续解体。在此期间，河北梆子的班社已不复存在，京、津两地的艺人只能改行。只有在中国共产党领导下的解放区，河北梆子才得到了幸存。1946年冀中军区成立了“培新剧社”（梆子、京剧），冀中第八分区成立了“河北梆子剧团”，冀中解放区农村的业余梆子剧团也不断涌现出来。

建国后，河北梆子的专业表演剧团成批地建立起来。

【音乐与唱腔】河北梆子的舞台语言由山陕口音渐改为北京口音，它的唱腔高亢激越，有一些独特的技巧，擅于表现慷慨悲愤的感情。各个行当都有自己的传统唱腔，有着鲜明的梆子风格，不过它的板式、旋律、音阶、调式等方面都有自己的特点，男女同腔同调。

唱腔属板腔体，唱腔板式有慢板、二六、流水、尖板、哭板和各种引板和收板等。其中，慢板有大慢板、小慢板之分；二六板又有慢二六、快二六、中速二六之分；尖板为无板无眼的散板唱腔；哭板亦是无板无眼的散板唱腔。

伴奏乐器分文、武场。文场的伴奏乐器包括：板胡、三弦、扬琴、梆子、笛子、二胡、筝、阮等；武场伴奏乐器包括：板鼓、饶

钹、板、大锣、碰钟、堂鼓、花盆鼓、手锣、小钹、唢呐等。

伴奏曲牌约有一百五十首，弦乐曲牌为五十多首，管乐曲牌为百余首，多数曲牌用来渲染剧中的环境气氛。弦乐曲牌多属河北梆子独有，包括：句句双、海青歌、小磨坊、过街坊、大寄生草、小寄生草、柳青娘等；管乐曲牌与京剧常用的曲牌基本一样。

戏剧种类与特点——河北梆子（3）

【舞台与表演】河北梆子的表演艺术在不同的行当中，有着不同的特点：

胡子生多表现正派人物，念白讲究韵味，唱法是“本宫”（真声）与“背宫”（假声）相结合，以“本嗓”为主。胡子生中的不同角色分工还其各自拥有的特点：文胡子生不尚“做工”重“唱功”，唱腔丰富多变，表演时讲究身端、额准、目正、步方、稳中传神；脆胡子生顾名思义，其表演有着干净、利落、脆快等独具的特色，在表演时讲究“唱、念、做”并重，特别擅长于运用各种身段动作来刻画剧中各种人物形象，常用的身段动作有：甩髯、跪步、愣神、憋象、蹉步、摔墩儿等；武胡子生与脆胡子生的表演区别于一个属武，一个属文；一个重“武”，一个重“做”。武胡子生在表演时尤其重腿功，其工架身段有：“举足齐眉”（朝天蹬）、“单腿行走”（探海）、“斜跨回望”（回头望月）等。

穷生是小生中表演难度最大的一个行当。表演时运用抱肩、弓膝、缩胫、小步等方式来表现人物的穷愁潦倒和拘谨寒酸，长于用极为夸张的手法表现人物的精神状态。唱腔高而直，缺乏婉转，多为凄怨哀号之声。

青衣和花旦属女角中具有代表性的行当了。青衣的表演讲究端庄稳重，有“三不露”的规范要求：行不露足、举不露手、笑不露齿。青衣重“唱”不擅“做”，以“唱”为主，激越高亢，多扮善良贤惠的角色；花旦行的表演重“做”轻“唱”，念京白，表演功夫讲究轻、快、俏。

唯有净生行独具一格，净生行中的大净生和二净生为须生扮相，唱腔为花脸的唱腔，兼用生、净两行的表演程式，由净行演员应工。

【角色与行头】其行当较齐全，大致与京剧相似，不同的是它有一个特有的净生行。河北梆子的角色行当基本有生、旦、净生、丑四大行。

生行分胡子生（须生）、小生和武生。其中，胡子生居首要位置，又分为文胡子生（重唱功）、脆胡子生（重做功）、武胡子生（重工架）；小生又分为文小生、武小生、穷生、娃娃生；武生分为长靠武生和短打武生。

旦行分为青衣（正旦）、花旦、武旦、老旦、彩旦。花旦又分闺门旦、耍笑旦、摔打旦、泼辣旦、小旦；武旦又分为刀马旦和夜叉旦两种；彩旦曾由男丑兼演，后由女角饰演。

净生行分为大花脸、二花脸。大花脸又分为黑头、白奸、红头、净生（花脸老生），皆重唱工；二花脸重做工，又分为架子花脸、武花脸和零碎花脸。

丑（三花脸、小花脸）分文丑和武丑两类。文丑又分袍带丑、道袍丑、腰包丑、神鬼丑和老丑等；武丑（开口跳）是梆子、皮黄合演后产生的。

另外，还有杂行，如旗卒、锣夫、家奴、院公、丫环、伞手、报卒、车夫、轿夫、彩女及龙套等。

戏剧种类与特点——东路梆子（1）

【形成与发展】东路梆子又称“章丘梆子”、“山东讴”，原称“梆子腔”，是山东省的地方戏曲剧种之一，流行于山东的章丘、惠民、滨县、商河、乐陵以及河北、天津等地。与之相对，河北梆子称为西路梆子，秦腔称为老西路梆子。

东路梆子约有200年的历史，是由山西、河北等省流传到山东境内章丘、惠民等地的山陕梆子与本地流行的昆曲、扬州乱弹、罗罗、柳子等剧种相结合而形成的。据老艺人传，清初一些流散的山陕梆子艺人，曾跟随山西商贾沿黄河到山东演出，其中一部分在济南及章丘、历城、惠民、济阳等地安定下来，从此“梆子腔”开始在这些地区兴起，逐渐受到当地土戏和方言的影响，从而唱腔等艺术特点趋于本地化了。

乾隆末期，因盛行于章丘而得名“章丘梆子”。后来，为与河北流入的梆子相区别，又称为“东路梆子”，河北梆子则为“西路梆子”。

明清时期，山东济南、章丘一带的戏曲艺术繁盛，东路梆子也在此盛行。当时的东路梆子还流行于周边的商河、滨县、乐陵、沾化等地，其中以周买子、周康、贾兴、连拐子等地的戏班最为驰名，又以周康所演的关羽戏而著名，当时的民间有“周康演关公，我三天不上工”，“情愿砸了面缸，也要看看周康”之说。

流行地较广泛，以章丘、惠民等地为中心，东到昌潍西部的益都、寿光和德州东部的滨县、沾化、乐陵，西到历城、济南，南到泰安、兖州、济宁，北到河北的盐山、沧州和天津地区。

鼎盛时期为清代末年，曾与河北梆子、皮黄、吕剧、五音戏同台演出，组成“三合班”、“四合班”或“五合班”。东路梆子对五音戏的发展，曾起到推动的作用。这些班社活动于济南、潍坊、济宁、兖州等地，曾风行一时。

20世纪20年代后，在五音戏、吕剧等新兴剧种的排挤下，东路梆子渐渐走上了衰落的道路。到了1937年抗日战争爆发的时候，诸多班社遭到解体，致使艺人流散，加速了这一戏曲艺术的衰落速度。到了解放前，这一剧种曾一度灭绝。

建国后的20世纪50年代初期，在党的“百花齐放、推陈出新”的政策指引下，东路梆子才重新有了生机。

【音乐与唱腔】东路梆子腔调高亢激昂，抑扬动听。它采用“真”、“假”嗓结合的演唱方法，以“本嗓”为主，每句的最后一字行腔，用假嗓翻高演唱，发出“沤”音，为它的尾音。也因此得来“山东沤”的叫法。

戏剧种类与特点——东路梆子（2）

唱腔结构为板腔体式，基本唱腔板式为慢一板，另有：大一板、二板、三板、四板、小尖板、三七板、尖板、么二三、哭迷子、滑溜腔、掇腔、麻古拉油腔、倒推船等。另外，还有乱弹、昆腔、娃娃腔、柳子腔、戳腔、倒拉车、滑溜腔、马古噜油子、叫板、数板等二十多种唱腔，其中以乱弹、昆腔所占比例最大。

伴奏分文、武场。文场的伴奏乐器包括：大提琴、月琴、二胡和京胡等。武场的伴奏乐器包括：皮鼓、大鼓、堂鼓、大锣、小锣、梆子和板等。

需十人左右便可组成演奏乐队，文场居左，武场居右，每个伴奏的还要兼管另一件乐器，如弹月琴的兼堂鼓、唢呐，拉大胡琴的兼管唢呐，弹三弦的兼管笛子等。

伴奏曲牌有数十种之多，分为“唢呐牌子”和“丝弦牌子”两大类。“唢呐牌子”有：大开门、点绛唇、水龙吟、一枝花、粉蝶子、工尺上、大泣颜回、起营、悲泣颜回、唢呐皮、滴溜子等；“丝弦牌子”有：大开门、小开门、万年欢、工尺上、八板、海青歌、花梆子、哭皇天等。另外，还有数十种锣鼓牌子。

【舞台与表演】表演讲究手、眼、身、法、步，以及水袖功、台步功、甩发功、纱帽功、髯口功等功夫的运用自如，另有不少绝技。

【角色与行头】角色行当大至分为生、旦、净、丑四行。

其中，生行又细分为红生（须生）、小生、武生等。

旦行细分为青衣、花旦、刀马旦及老旦等。

净行细分为大花脸、二花脸。

丑又称“三花脸”，兼演彩旦。

脸谱一般会根据剧情的要求而变化，如《乌玉带》中的赵匡胤，绘三块瓦红脸，《国公图》中的程咬金，绘黑、白、红大花脸，与其他剧目中的脸谱都不同。

戏剧种类与特点——蒲剧（1）

蒲剧（蒲州梆子、南路梆子）

【形成与发展】蒲剧又称“蒲州梆子”、“乱弹”、“南路梆子”，是山西省的地方戏曲剧种之一，流行于我国山西、甘肃、青海、陕西、河南等地，与上党梆子、中路梆子、北路梆子并称为山西四大梆子，为四大梆子中历史最悠久的一个剧种。

它约形成于明代嘉靖年间，因兴起于山西南部的蒲州（今永济一带）而得名，也是晋剧、北路梆子等戏曲剧种的前身。它的起源说法不一，与秦腔是有着一定的渊源的。清乾隆以来，由于与陕西相邻，所以与陕西的同州梆子相互相通、并搭班演出。乾隆年间，蒲剧的戏班曾到北京进行演出活动，对梆子腔的流传起到了极大的促进作用。

蒲剧在山西境内流传到晋中、晋北，分别形成了山西中路梆子和山西北路梆子。在长期的发展中，晋南的蒲剧形成了不同的流派，南路一派，西路一派。南路的蒲剧比较文雅，而西路的则显火爆激越。

在发展的过程中，出现的班社和名角甚多。乾隆年间有名旦薛四儿，被誉为“西旦中之秀颖者”。20世纪30年代，有三个旦角演员以表演令人叫绝，为王存才的“路数”，冯三狗的“乱弹”，孙广胜的“走”。其中，王存才在《挂画》中扮演的少女含嫣，唱做俱佳，技艺超群，有“宁看存才挂画，不坐民国天下”（意即不当民国总统），“宁肯误了收秋打夏，不能误了存才挂画”之说。

建国后，晋南行署成立了“晋南蒲剧院”，晋南的二十多个县也都成立了蒲剧专业演出团体，整理、改编了一批优秀传统剧目，编演了一批反映现代生活的剧目。这一时期，出现了造诣深厚的“五大名演员”：王秀兰（小旦）、筱月来（小生）、张庆奎（须生）、杨虎山（二净）和阎逢春。

【音乐与唱腔】蒲剧的音乐音域宽广，旋律跳跃幅度大，演唱时采用“真”、“假”声结合的方法，起调高，唱腔高昂，朴实奔放，擅长

表现慷慨激昂、悲壮凄楚的英雄史剧。

它的音乐属板腔体，唱腔部分以板式变化为主，有花腔和杂腔两种。其板式有：慢板、二性、小送板、折板、流水、间板、滚白、导板、大送板等。花腔包括：十三湾、二音腔、三倒腔等；杂腔包括：靠山、一串铃、娃娃、钉缸等。

伴奏乐器分文、场武。文场伴奏乐器包括：呼胡（主奏）、笛子、二股弦、二胡、三弦、大唢呐、小唢呐等；武场伴奏乐器包括：鼓板、雌板、梆子、马锣、铙钹、战鼓、碰铃、道锣、木鱼、小锣、铰子、堂鼓、云锣、京锣等。

戏剧种类与特点——蒲剧（2）

伴奏曲牌有唢呐曲牌和丝弦曲牌两种。其中，唢呐曲牌约有一百多支，丝弦曲牌约有七十多支。曲牌广泛应用于蒲剧的表演以及伴唱之中。

锣鼓经约有六七十套、一百多种，可分为“慢”、“中”、“快”、“散”四类，来配合动作、说唱填补，以及渲染气氛等，如三翻鹞、间板头、七锤子、豹子头等。

【舞台与表演】蒲剧艺术除具有各种梆子戏的共同特点外，表演动作幅度大而夸张，能够很好地通过表演、特技来表现人物的性格和心理，并且在道具的运用上很有一套。

表演程式丰富，基础雄厚，生、净的表演宽大有力、粗犷豪放，旦角的表演明快利落、朴实大方。

其中，须生多用“四子”来表现人物的情绪和性格，即：胡子（髯口）、鞭子（马鞭）、梢子（甩发）的翅子（帽翅）。对此，还有一整套的特技运用口诀，胡子的表演有二十字口诀为：推、掠、掳、弹、耍、撂、捻、捋、吹、揉、挡、端、抹、摊、扬、盖、绕、甩、咬和翻；帽翅的表演有四句口诀为：“左闪右不动，右闪左即停；上下交并用，前后旋绕行”；鞭子的表演有二十四句口诀为：上、下、抖、捋、蹁、左、右、斜、跨、翻、坐、掳、回、曳、拉、绊、扑、立、拴、引、卧、扬、攀。

小旦的表演多使用手帕、血彩、扇子和“花梆子”小步功等。扇子可变六七十种样式，表演口诀为：撒、合、弹、扇、抖、颤、抡、翻、抄、回、飞、转、铺、映、手、颠。

【角色与行头】角色行当细分为：老生、小生、须生、正旦（青衣）、小旦、老旦、大花脸（大净）、二花脸（二净）、三花脸（小丑）等。

脸谱色彩和线条都简洁朴素，又有着活泼明朗、富有装饰趣味的特色，能够恰如其分地表现剧中人的形貌特征和性格特点。用色有红、黑、白、绿、紫、金、灰等，不同的颜色有着不同的象征：红为忠、黑为直、白为奸、绿为英雄和神鬼等、金多为神仙和妖。

其脸谱类型大体分为：大三花脸、小三花脸和老三花脸三种。脸谱之外的化妆为：正旦和小旦画眼描眉，施粉涂胭脂画口红。须生仅用干黑画眼描眉，脸与眉心稍擦干红，不施脂粉。后来蒲剧的化妆得到了改进和提高。

道具有小旦用的扇子、手帕等。

戏剧种类与特点——晋剧（山西中路梆子）

【形成与发展】晋剧又称“山西梆子”、“山西中路梆子”、“中路戏”，为山西四大梆子之一，为山西省的代表性地方戏曲剧种，流行于我国山西、内蒙、陕西等地。

它兴起于晋中的汾阳、孝义、祁县、太谷和太原一带，是蒲州梆子流传到山西中部后形成的，并且吸收了祁县、太谷的秧歌及孝义、汾阳干板秧歌等艺术养分，又拥有蒲州梆子的诸多特点，是由蒲剧经创新而形成的另一种风格的梆子戏。

清代咸丰、同治以来，山西的晋中票号发展迅速，晋剧也随之而起，出现了大批著名的戏班，有“上聚梨园”、“下聚梨园”、“小梨园”、“锦梨园”、“二锦梨园”、“万福园”、“小万福园”、“自诚园”、“小自诚园”等，出现的著名演员有孟珍卿、张锦荣、乔国瑞、王云山等。

清末明初为晋剧的全盛时期，到了抗日战争前，它已经扩展到河北西部、内蒙地区和陕西北部，这些地区都建立了固定的晋剧剧团，演唱晋剧，并出现一批著名的演员。

抗日战争爆发后，日军侵占了太原和晋中各县，使晋剧受到了严重摧残，班社纷纷解体，艺人四处逃亡。而在中国共产党领导下的晋绥边区，于1939年后成立了三大剧社，为“七月剧社”、“人民剧社”和“吕梁剧社”，组织艺人们投入救国运动，除了演出传统戏外，还演现代戏和新编剧目，鼓舞了人民的革命士气。他们移植上演了《逼上梁山》、《三打祝家庄》，编演了《千古恨》和现代戏《新屯堡》。

新中国成立后，正式命名为晋剧，并整理、创作了一批传统戏和现代戏，培养出了一批演员。

【音乐与唱腔】晋剧的音乐有着旋律婉转、曲调优美、流畅圆润等特点，具有晋中地区浓郁的乡土气息和独特艺术风格，由过去的纯男腔发展为以女演员为主，多用真嗓。

唱腔有：乱弹、曲子、花腔三种。其中，乱弹的板式非常丰富，有7种之多；花腔使用的是二音拉腔的无词腔；曲子则指的是一些外来的曲子，有昆曲、越调、罗罗腔等。另外，晋剧还有平板、夹板、二性、流水等成套的唱腔，多用于忏悔、追叙、思考等。

伴奏为“九手场面”，由九人组成，分文、武场。文场乐器包括：二弦、三弦、四弦、呼胡等。武场乐器包括：鼓板、小锣、马锣、铙钹、梆子等。

伴奏曲牌有弦乐曲牌和唢呐曲牌之分。弦乐曲牌有：欢快的绣荷包、苦楚的太阳神针、紧迫的紧杀鸡、舒缓的大寄生；唢呐曲牌很多，有开门鼓、慢拜场、对舞等。

锣鼓点约有四、五十种。包括小战、战煞、三翻鹞、硬三锤、五锤子、海沙、帽子、回头等。

【舞台与表演】表演形式有二人以上的“对唱”、“轮唱”等艺术表现手段，也有大段的独唱。每个行当都有专工戏。

【角色与行头】角色行当分为“三大门”和“三小门”。三大门为：须生、正旦、大花脸；三小门为：小生、小旦、小花脸。

戏剧种类与特点——山西北路梆子（1）

山西北路梆子（雁剧）

【形成与发展】山西北路梆子又称“上路戏”、“雁剧”、“上路调”（中路梆子相对称为下路调）、“山西梆子”、“代州梆子”，为山西四大梆子之一，是山西省的地方戏曲之一，流行于我国山西、河北、内蒙等地。郭沫若同志曾用“听罢南梆又北梆，激昂慷慨不寻常”的诗句来赞誉山西北路梆子。

它大概形成于明末清初的16世纪中叶，源于蒲州梆子，是蒲州梆子北上演出逐渐与当地语言和民间音乐相结合而形成的一个剧种。最早流行于南起石岭关，北至雁门关的代州一带，后来遍及晋北各地及张家口、包头、呼和浩特等地。它在发展过程中，对中路梆子、口梆子、京梆子、河北梆子的形成起了重大影响。

约在乾隆至道光年间，于晋北出现了山西北路梆子戏曲班社。清嘉庆、道光年间的19世纪初，山西北路梆子趋于成熟。

山西北路梆子的老艺人都是代代相传：“生在蒲州，长在忻州，红火在东西两口（张家口至包头），老死在宁武朔州。”宁武县、朔县是北路梆子的重要基地，许多老艺人上了年纪之后，都到宁武县、朔县一带搭班混饭，直至老死。

曾经有不少的山西北路梆子演员是蒲州人，道白也用“蒲白”，并请蒲州老师教戏。

清代咸丰年间到抗战前夕，是北路梆子的全盛时期，流行区域和影响面大大地增加了。在它的发展、形成过程中，吸收了大量的民间曲调，丰富、充实了自己，并形成了三个大派，一派是“云州道”，以大同为中心；另一派是“代州道”，以忻（县）、代（县）为中心；还有一派是“蔚州道”，以河北蔚县为中心。各派都出现了一批影响较大的班社，经数10年不衰的班社就约有四十多个。

抗日战争爆发后，山西北路梆子的班社纷纷解体，只有中国共产党领导下的晋绥、绥蒙军区组织了一些艺人，成立了“长城”、“绥蒙”、“二中”、“人民”等剧社，创演了一批剧目，如《洪承畴》、《岳飞》、《张初元》等。

建国后培养出了一批新演员，加工整理了一批传统剧目。

戏剧种类与特点——山西北路梆子（2）

【音乐与唱腔】山西北路梆子的音乐吸收借鉴了大量民间曲调来丰富自己，它的板式、调式及唱腔结构基本与蒲州梆子一致，唱腔属于板腔体，高亢激昂，音乐节奏直爽慷慨，能很好地体现出塞外人民的激情，有着独特的艺术风格。

不同的流派有着不同的唱腔特色："云州道"的唱腔舒展，"代州道"的唱腔精巧，"蔚州道"的唱腔刚健。

主要板式包括：慢板、二性、三性、箭柏树、夹板、垛板、流水、滚白以及起补充作用的引子、导板、一串铃、切板、清场、梅花腔等。

伴奏分文、武场，文场伴奏乐器包括：板胡、二弦、三弦、四弦、二胡、琵琶、提琴等；武场伴奏乐器包括：梆子、水钗、小锣、铰子、碰盅、小方锣、板鼓、手板等。

伴奏曲牌有丝弦曲牌和唢呐曲牌。

锣鼓经分为两类，一类是用于唱腔之中，有流水、虎豹头等，另一类是用于"念、做、打"，有帽子头、四股头、披头子等。

【舞台与表演】表演强健有力，注重以特技来表现人物。

正工青衣和闺门旦的表演讲究凝重大方，唱工佳。

【角色与行头】角色行当分为：生、旦、红、黑、丑。

其中，生指文、武小生，有穷生和娃娃生之分。

旦分正旦、小旦、刀马旦、老旦和彩旦。正旦兼演正工青衣和闺门旦。小旦兼演花旦与刀马旦。老旦扮老年妇女。

红也称"胡子生"，兼演红生、须生和老生。

黑又称"花脸"，有"大花脸"和"二花脸"之分。大花脸多演袍带戏，二花脸又称"二黑"，多演功架戏和武打戏。花脸有时还兼演老生。

丑又称"三花脸"，文武兼演。

戏剧种类与特点——上党梆子（1）

【形成与发展】

上党梆子又称“大戏”、“上党宫调”，为山西四大梆子之一，是山西省的地方戏曲剧种之一，也是流行于我国山西、山东、河北等地的一个古老的戏曲剧种。

它源于蒲州梆子，相传于明末清初形成于山西东南部上党一带，清乾隆后期已盛行。清代中叶，它曾流传到山东菏泽和河北邯郸，又形成了山东枣梆和河北西调两个剧种。

据晋城县青莲寺残碑记载：有一个演唱上党梆子的“鸣凤班”，成立于乾隆五十年前后。这个“鸣凤班”是现在确知的上党梆子较早的一个班社，一直延续到1945年晋城解放。

清咸丰、同治年间时，是上党梆子的兴盛时期。壶关的“十万班”曾在京演出，显赫一时。到了20世纪初，上党梆子的职业班社有三、四十余个，从业人员约有一千五六百之多。

在流传过程中，上党梆子形成了“州府”和“潞府”两大派别：“州府派”流行于南部旧泽州府所属的五县，以晋城的“鸣凤班”稳居魁首，后来又有高平的“三乐意”、“万亿班”称雄一时；“潞府派”流行于中部、北部旧潞安府和沁州所属的长治市，后来又分为“三义班”和“乐意班”两个分支。

上党梆子的班社，曾经兼演上党昆戏、上党罗罗腔、上党卷戏和上党皮黄，，合称“昆梆罗卷黄”。到了近些年，昆、罗、卷都已绝迹于舞台，仅以梆子为主，有些剧团或唱些皮黄。

抗日战争期间，这一剧种遭遇浩劫，班社纷纷解体。后在共产党的领导下，又纷纷组成剧团，以上党梆子为武器来宣传抗日，这一时期的艺术形式得到了改革与发展。

戏剧种类与特点——上党梆子（2）

建国后，正式定名为“上党梆子”。在党的文艺方针的指导下，上党梆子不断推陈出新，演出的内容与形式都有很大改进，成立了一批上党梆子专业剧团，经过整理加工，许多传统剧目耀出新的光彩。

【音乐与唱腔】上党梆子的音调高亢明朗活泼，粗犷朴实刚健，音乐曲调丰富，为男女同腔、同调。它的唱腔以板式变化体为主，间用曲牌体，声腔除梆子腔外，也兼唱昆曲、皮黄、罗罗腔、靠山吼、一串玲等。

板式以是大板、四六为主，另有中四六、垛板、霸王鞭、介板等。

伴奏乐器中，打击乐是音响强烈的大锣、大鼓，弦乐是巨琴、二把和胡胡。

伴奏曲牌丰富，唢呐曲牌约有一百首，另有器乐合奏的曲牌。

【舞台与表演】舞台装置是有讲究的，为“大幔、小幔、三桌六帔”。幔的颜色有红、黄、紫、白、绿等色，大幔绣牡丹与龙凤，小幔绣盘龙或花草。大幔挂起来时，被当作厅帷、床帏、大堂以及神帐等，而放低后，人站在其后，又被当作绣阁、凉亭以及门楼。“三桌六帔”是皇帝上殿时用的：六张桌子垛成三层，大幔和小幔连张三道，帷幕层层显示出庄严肃穆来。

上党梆子有自己的一套表演程式和风格。表现手法是粗线条、大轮廓、直出直入，强烈明快，侧重“唱”、“念”工夫。

基础功叫“三把”，把臂功、腰腿功、架子功和跑场都融于一炉，整学零使，运用起来稳健大方，雄壮有力，不足之处在于足沉臂硬，臀部凸出，不太美观。“三把”又有“正三把”和“反三把”之区别。

男角之行，用“八字步”，武行用“丁字步”，旦角用“七寸步”。两臂伸出时，生角和小生平肩、须生平眉、旦角平乳、净角可达头顶。

【角色与行头】角色行当分生、旦、净、丑四类。其中，须生的作用最突出，其次是净角、青衣和武小生。

脸谱早先仅用红、黑、白三色，勾画出简洁流畅的线条。

“金色头盔黑乌纱”是其冠戴的特色。无论王冠、金貂、三环套还是凤冠，都是金黄色；其服装有自己的特色，为大红大绿，五彩上色。蟒袍上绣有十条金丝盘龙以及粗水大山，辉煌耀眼而有气势。

戏剧种类与特点——山东梆子（1）

【形成与发展】山东梆子又称“高调梆子”、“汶上梆子”、“下路调”、“曹州梆子”，是山东省的地方剧种之一，流行于我国河南、河北、山东等地。

山东梆子为山陕梆子于清代初期传入山东后，融入地方艺术而形成的地方剧种。至今已有三、四百年的历史，有着典型的山东地域特征。它的剧目、唱腔同山东的平调、莱芜梆子等剧种有过相互的影响，它对豫剧、沙河调、大平调、江苏梆子等兄弟剧种都有过重要的影响。

在山东境内以济宁、济上为中心的称之为“汶上梆子”或“下路调”；以菏泽地区为中心的称为“曹州梆子”。在山东的菏泽、济宁、泰安等地都出现过大量的专业戏班。

山东梆子原本没有女演员，光绪二十六年前后，才出现了第一批女演员，在巨野县的“女班”中，小冷儿（旦）、小景儿（旦）都是很受群众欢迎的女演员。

当时，一批山东梆子艺人常去外省进行演出，直到1930年前后，河南东部（包括开封）仍常到鲁西南邀角，当时有一批较出色的演员。但在当时，由于河南梆子的崛起和战乱的影响，使山东梆子的发展受到了阻碍。20世纪40年代初，一批河南梆子演员曾到山东的菏泽进行演出，山东梆子由此受到了河南梆子的影响。

【音乐与唱腔】山东梆子的唱腔优美动听、慷慨激昂、高亢健壮，具有“繁音激楚，热耳酸心”的特点，富有浓郁的地方特色。男腔以“二本嗓”为主，生行的发音较纤细，净行的发音略带“沙音”和“炸音”。女腔的各行当都采用“真”、“假”声相结合的演唱方法，发音多用口腔共鸣，声音圆润、音域宽广。

戏剧种类与特点——山东梆子（2）

唱腔属于板腔休，唱腔板式有：慢板、破字慢板、二八板、起板、一句正板、流水板、一鼓二锣、飞板、倒板以及上五音、都噜垂、船歌、金勾挂、倒反钹等。

伴奏乐器分文、武场。文场的伴奏乐器以板胡、二胡为主，另有笙、阮、琵琶等；武场伴奏乐器与其他流行于山东境内的梆子基本一样。

伴奏锣点有：凤凰三点头、七七引、巧八锣、十大锣、十一锣、一标标、簸簸箕、大二犯、大起板、小起板、二十锣等。

【舞台与表演】山东梆子的表演程式和柳子戏等古老剧种近似，动作粗犷、架式夸张，有着粗犷豪放的艺术风格。

黑脸在上场亮相时，要双手举过头顶，五指分开；“推圈”走圆场时，右手推圈，左臂有节奏地摆动；在表示愤怒、急躁等情绪时，要吹胡子瞪眼、晃膀、活腮、跺脚等。

旦角在表演“推圈”时，从胸前开始，四指并紧，拇指内屈，推圈的幅度较小，动作较拘谨。

【角色与行头】山东梆子的角色行当齐全，原分生、旦、净、末、丑五大类，现为生、旦、净、丑四大门头，末行归入了生行。

生行分为：老生（红脸）、老外（外脚）、小生。老生又细分为：大红脸、净面大生、跑马生；老外细分为：大外脚、二外脚；小生细分为：小生、官生、帅生、包头生、武小生、娃娃生等。

旦行分为：青衣、花旦、小旦、闺门旦、帅旦、刀马旦、泼旦、彩旦和老旦等。

净行分为：大净、奸净、毛净、童净。

丑行分为：公子丑、官丑、武丑、老丑、拉杂丑、娃娃丑等。

它的脸谱与柳子戏、大弦戏等相仿，有着一些固定的专用脸谱。

戏剧种类与特点——老调梆子（1）

【形成与发展】老调梆子又称“老调”、“河北老调”，是我国河北的地方戏曲剧种之一，主要流行于河北的保定、沧州、衡水、石家庄、廊坊以及北京、哈尔滨等地，是河北省保定一带农村土生土长的地方戏曲。

老调梆子至今已有100多年的历史，起源于冀中白洋淀周围和潴龙河以西的农村花会中的俗曲——“河西调”，在发展和形成的过程中，受到当地高腔和说唱艺术的影响，于清道光、咸丰年间初步形成。后来，受到河北梆子的影响，吸收了梆子的大板胡和枣木梆子的艺术成分，渐渐形成独立的剧种“老调梆子”。

因早期老调的行当以生、净为主，且生净两行不分腔，同唱老生调，所以又称为“老调”。老调梆子形成后，一直与以生、旦为主的丝弦班合演，艺人兼唱两种声腔，成为“老调丝弦班”。而老调梆子的伴奏乐器在河北梆子兴起后吸收了梆子的大板胡和枣木梆子，所以又称“老调梆子”。

清光绪以前，老调梆子没有固定班社，艺人为半艺半农，在农村“跑大棚”，这一时期的老调梆子发展缓慢，没有独立的班社，与丝弦戏同台演出。直到光绪年间，老调梆子出现了一批独立的班戏，开始进入城市演出，因而提高了自身艺术水平，在表演和伴奏等方面都有了明显的改进。

老调梆子又分东路老调和西路老调。东路老调以艺人周福才为代表，活动于保定的东北部，以演出文老生戏为主，注重唱功和做功，质朴抒情、善于刻画人物；西路老调以萧宽玉（杠子红）为代表，活动于保定西南部，以演文武老生戏见长，注重靠架和武打，唱腔挺拔、动作豪放。

光绪初年，班社日益增多，并涌现出一批较有成就的艺人。清光绪年间至抗日战争前，是老调梆子较为兴盛的时期，其戏班曾到过许

多地方进行演出活动。

戏剧种类与特点——老调梆子（2）

1890年，老调梆子名家韩大仓带领老调班进京，演出于天桥“广兴园”。很快，老调梆子的演出范围扩大到北至哈尔滨，南至安阳的广大地域。

建国前，老调梆子已绝迹。建国后，老调梆子重获新生，改变了过去剧目中的女腔多为老生腔的陪衬、唱腔比较单调的现象，以旦角为主的剧目也逐渐增多了，其他行当也逐渐健全。

【音乐与唱腔】老调梆子的唱腔质朴、激越，叙述性较强。唱词以七字句、十字句为主，上句末尾用仄声，下句末尾用平声。唱腔分男腔、女腔，男腔为老生、小生、武生、花脸以及老旦所用；女腔为青衣和花旦所用。男、女腔的结构形式和节奏规律基本相同，区别在于调式不同。

其唱腔为板腔体，板式包括：头板、二板、三板、拨子以及用于唱段起落的起腔、溜板、送板、导板、锁板等。

老调梆子的伴奏分文、武场。文场的伴奏乐器以板胡为主，笛子为辅，另有笙、二胡、三弦，有时还用海笛和唢呐；文场的弦乐曲牌有：洞房赞、柳青娘、小开门、万年欢等约二十多首；武场的伴奏乐器有：鼓板、饶钹、大锣、小锣、枣木梆子、大堂鼓、小堂鼓、大饶和小钹等。

后来，老调梆子的伴奏乐器又添加了西洋乐器。

【舞台与表演】老调梆子的表演以生、净行为主，生、净又不分腔，同唱老生调。

不同的流派有着不同的表演特色。“东路老调”以文老生戏为主，注重唱功和做功，特点是质朴抒情、善于刻画人物；“西路老调”以武老生戏见长，注重功架和武打，特点是唱腔挺拨、动作豪放。

【角色与行头】老调梆子的角色行当有生、旦、净等。

戏剧种类与特点——宛梆（南阳梆子）（1）

【形成与发展】宛梆旧称“南阳梆子”，又称“西调”、“南阳调”、“乱弹”、“老梆子”，是河南省的地方戏曲剧种之一，流行我国河南南阳等地，是南阳市的古老地方剧种。

南阳梆子迄今已有300多年的历史。它是明末清初由陕西同州梆子传入南阳市，结合南阳民歌小调与乡音俚语，逐渐演变而成的一个戏曲剧种。

后来，南阳梆子又吸收了兄弟剧种昆曲、清戏、锣卷戏、汉剧、越调等剧种的精华，使自身更加完善。

南阳梆子兴盛于清道光年间至民国30年前后，在当时相当的流行与普及，各县民间的春祈秋报以及婚丧嫁娶，都要唱南阳梆子。它的流行地以南阳为中心，北至灵宝、卢氏一带，南至鄂、豫交界处，西至商洛，东至淮北沙河两岸。

到了清末民初，南阳梆子渐呈衰落之势，流行区域大大地缩小了。到了20世纪30年代后，豫剧的流入和兴起，加之国家多灾，南阳梆子班社纷纷解散，南阳梆子从此走向衰萎。

到现在，宛梆已经奄奄一息，专业剧团已所剩无几。

【音乐与唱腔】宛梆基本保持着河南梆子早期的精华和原始音乐形态，它的唱腔激昂，风格独特、曲调丰富，声腔高亢豪放。男声用“大本嗓”，给人以粗犷、豪迈、奔放、明朗的感觉。女声唱腔的高八度沤音花腔，清亮娓婉，配之主弦发出的“唧唧”之声，宛如鸟鸣，为其声腔的独具特色，为一绝。

它的唱词句法多为“七字句”、“十字句”的规整句，兼唱“长短句”。

戏剧种类与特点——宛梆（南阳梆子）（2）

音乐属梆子声腔系统，为板腔体结构，分本腔、本嗓与假腔（后腔、假嗓、花腔）。唱词用本腔，花腔接于本腔后。宛梆的唱腔表现力非常丰富，能够很好地表达出喜、怒、哀、乐、怨等情绪。

板式基本分为慢板、二八板、流水板、散板四类。

伴奏乐器有弦、管乐与打击乐两类，有文场与武场之分。文场伴奏乐器以大弦为主，辅之以三弦、唢呐、琵琶、竹笛、三胡等；武场的乐器有板鼓、手板、大铙、枣木大梆子等。

器乐曲牌丰富，有丝弦曲牌、唢呐曲牌和笛牌三种。宛梆的曲牌共包括：大慢板头、将军令、娃娃、大开门、小开门、朝天子、清水令、爬墙虎、红绣鞋、泣颜回、叹如雷等。

【舞台与表演】宛梆的表演艺术中，不同的行当有着不同的特色。

生、净两行在表演时，动作幅度大，富于夸张性，有着粗犷、豪放的特点。其表演程式有：扎势、亮相、圆场、拉山膀和走边等，讲究“臂膀齐于顶，五指稍炸开”。

武生的表演程式有缠丝腿及连三腿等，讲究线条粗而不俗。

旦角的表演有着细腻工整，朴实大方的特色。

【角色与行头】宛梆的角色行当有生、旦、净、丑四大行。

其中，生行又分红脸、小生、老生和武生；旦行又分青衣、花旦、武旦、彩旦和老旦；净行又分大花脸和二花脸；丑行又称“三花脸”、“白眼窝儿”，分文丑和武丑。

戏剧种类与特点——莱芜梆子（1）

【形成与发展】莱芜梆子又称“莱芜沤”、“靠山梆子”、“本地梆子”，是山东省的地方戏曲剧种之一，流行于我国泰山一带的莱芜、新汶、泰安、蒙阴等地。

莱芜梆子是19世纪中叶、道光三十年前后，徽戏班“老阳春”沿运河北上至泰安一带，同时秦晋梆子也经河南流传至汶上地区，“老阳春”逐渐吸收了梆子腔的艺术形式，形成的“杂交”艺术。后来，这种“杂交”艺术又吸收了莱芜当地的文化营养、方言习俗，形成了地方特色浓郁、艺术风格独特的莱芜梆子。

清末到抗日战争爆发前的六、七十年间，是莱芜梆子快速发展的时期，出现了一批著名的班社和科班，影响范围不断扩大。它的职业班社东到过日照，南到过临沂，西到过平阴、汶上，北到过济南、博山。

抗日战争爆发后，莱芜梆子遭受到了极大的打击，班社纷纷解体，有的艺人参加了中国共产党领导的地方工团，用莱芜梆子曲调演出配合战争和土改的小戏，直到建国后，才有了正式的职业戏班。

建国后，这一剧种的整体艺术得到了进一步的发展提高，整理了一批传统剧目，培养了一批青年演员，创演了一批新剧目，移植了一批现代戏。

【音乐与唱腔】莱芜梆子唱法以“真声”为主，吐字清楚，以唱腔中的“呕”最有特色。其道白字正、声硬、音直，唱腔高亢雄壮、激越奔放，以高音为主，具有莱芜人粗犷豪爽、奋发向上的特点。生角唱腔中有“靠山吼”，用极高的假声倒吸气唱出来，称为“力嗓”或“脑后音”；旦角的唱腔在尾音翻高时用假声。

莱芜梆子为板腔体，它的音乐唱腔包含着梆子、乱弹、罗罗、老皮黄、拨子、滩簧等多种成分，表演时针对不同的剧目使用不同的唱腔和伴奏。

唱腔板式有：一板、二板、三板、小栽板、双跺腿、吊锣、快四虎头、慢四虎头、栽板、扎黄、大起板、哭迷子、一串铃、金钩挂等十六种；梆子的文场主奏乐器为提琴（大胡琴），以八楞月琴为辅；武场伴奏乐器有：大锣、鼓板、饶钹、小锣、水钹、堂鼓、大铙等。

乱弹有两种唱腔，一种是吹腔，另一种是风搅月，以横笛为主奏乐器。

戏剧种类与特点——莱芜梆子（2）

罗罗又分大笛罗罗、小笛罗罗、抱调娃娃三种。其中，大笛罗罗以唢呐伴奏。小笛罗罗以小海笛伴奏。抱调娃娃以横笛和胡琴伴奏。

老皮黄与拨子的唱法和乐器接近于京剧，区别在于比京剧的定弦低很多。

滩簧以横笛、二胡和小海笛伴奏。

伴奏曲牌有唢呐曲牌和丝弦曲牌两种，约有六十个。其中，唢呐曲牌有“大五套”和“小五套”之分，“大五套”有：风入松、石榴花、大玉芙蓉、一骑马、柳摇金、扬州续、朝阳歌、混江龙、到春来、到夏来、到秋来、到冬来等。“小五套”有：一官迁、五六五、点绛唇、人稀求旺、粉蝶儿、急三枪、唢呐皮、香绺娘、梆子娃娃、尾声、得胜令等。

丝弦曲牌有：五六五、拉房子、哭灵堂、斗鹌鹑、上天梯、剥鱼皮、天下同、万年欢等。

【舞台与表演】莱芜梆子的表演粗犷奔放、长于夸张，艺术感染力极强，较注重塑造人物，无论是正剧还是喜剧，效果皆佳。

花脸表演“推圆场”时，手指岔开，形似虎瓜。亮相定势，双手过顶，似举千斤；小旦走台步时双手下垂，摇曳生姿，称为“风摆柳”。

【角色与行头】莱芜梆子的角色行当分为“三大门头十三行”，也叫作“五生四旦四花脸”。

“三大门”为生门、旦门和花脸门。

“十三行”为大小生、二小生、红脸、老外、帮生、正旦、小旦、二旦、大花脸、二花脸、副花脸、三花脸。

“生门”包括：红脸、老外、帮生、大小生、二小生。

“旦门”包括：正旦、小旦、二旦、老旦。

“花脸门”包括：大花脸、二花脸、副花脸、三花脸。

戏剧种类与特点——枣梆

【形成与发展】枣梆是山东省的地方戏曲剧种之一，流行于我国山东的菏泽、郓城、梁山、巨野、鄄城、定陶、东明以及河南的长垣、兰考、内黄等地。

枣梆是1880年前后山西上党梆子流入山东菏泽一带后，受当地语言影响发展而成，至今约有100多年的历史。清光绪元年前后，上党梆子班社“十万班”曾在山东境内的郓城、菏泽等地演出1年多。后“十万班”离开山东，又有山西艺人潘朝绪（枣梆艺人尊为“潘师爷”）来到山东方庙（今梁山内）与南旺（今梁山、嘉祥）一带收徒传艺，并成立了枣梆的第一个班社“义盛班”。

后来，“义盛班”分为三个小戏班，分散开在山东的西南一带演出。约在1925年，河北省的一批上党梆子艺人进入山东境内，加入了枣梆班社，为枣梆注入了新的艺术养分，使其剧目增加，表演水平也得到提高。

1946年底，一些枣梆艺人投身于革命队伍之中，成立了“抗敌剧社”，在冀、鲁、豫根据地进行流动演出。后“抗敌剧社”改编组织为“工农剧社”、“民生剧社”，继续在革命根据地进行演出活动。

近年，枣梆剧团又得到了恢复，还出现了一些业余剧团。

【音乐与唱腔】枣梆的唱腔有粗犷、健壮的特点，既能表现激昂雄壮、又能表现活泼欢快的情感。它的剧词韵脚仍保持着浓厚的山西方言特色，唱腔“真”、“假”嗓结合，“真嗓”吐字，“假嗓”拖腔。红脸、黑脸的唱腔尾音用假声“立嗓”，翻高八度，发“讴”或“啊”音；小生小旦的立嗓尾音发“咦啊”之声。

它的唱腔丰富，包括：大花腔、二板大花腔、流水花腔、栽板小花腔、娃娃调、一串铃、靠山吼、三步歌、武包腔、哭迷子等。

伴奏乐器分丝弦乐器和打击乐器。丝弦乐器以头把、二把、三把为主奏，配以笛、笙、三弦、二胡、琵琶等（昆腔用横笛，罗罗用唢

呐、大笛，老皮黄用京胡伴奏）；枣梆的打击乐器与其他的梆子戏所用基本相同。

曲牌分丝弦曲牌和唢呐曲牌两种。丝弦曲牌包括：五字开门、十番子、肚里疼、拉房、斗鹌鹑、大金钱、现鬼牌、鬼抽筋、狗嘶咬、扬州、上香牌等；唢呐曲牌包括：到春来、唢呐皮、打老虎、急三枪、滴溜子、朝天子、天下同等。

【舞台与表演】枣梆的表演具有粗犷、豪迈的特色，很注重表现力。

在表演传统剧目的时候，曾有先演出“表头场”的习俗：由三红脸在开戏之前登场，简单地向观众介绍剧情大意，然后才演出正戏。

【角色与行头】枣梆的角色分工在早期比较简单，仅有十六、七人。后来，有了生、旦、净的行当分工，并且有了细分。如：生行又分大红脸（老生）、二红脸（老外）、三红脸及小生；旦行又分为青衫子（青衣）、红衫子、二小旦及老旦；净行又分为大花脸（黑脸）和二花脸（武二花）。

戏剧种类与特点——怀梆

【形成与发展】怀梆又称“怀调”、“小梆戏”、“怀庆梆子”、“老怀梆”，是河南省一个古老的地方戏曲剧种之一，流行于我国河南的沁阳、博爱、济源、孟县、温县、武陟等地，福射河北、山西、陕西的部分地区。

对于怀梆的起源，说法有二：一说怀梆的前身为海神戏，形成于明洪武永乐年间，至今已有300多年的历史；另一说是河南梆子的一个支派，为河南梆子传入沁阳一带后演变而成。

怀梆最早的班社形成于清朝同治年间。

清末民初之时是怀梆的鼎盛时期，在怀庆府出现了一大批班社。这些班社又分为“海神戏班”和“江湖班”两种。海神班又称为行戏、戏耍班，是由行会控制的班社，一般由有权势的官绅把持，这类班社有沁阳的艺乐社、铜锣会、溥青会等行会都有自己组织的海神戏班；而“江湖班”则为在乡间流动演出的班社，多于迎神赛会及庆寿、婚嫁时演出。

抗战爆发后，怀梆走向衰落。1947年，沁阳的怀梆艺人在政府部门的支持下，成立了专业演出团体怀梆沁河剧团。解放后，以沁阳为中心的周边地区成立了专业和半专业剧团500多家，对怀梆的传统剧目进行了挖掘、整理。

【音乐与唱腔】怀梆的唱腔慷慨激昂、奔放、泼辣又朴实，一般用沁阳本地方言为基础的音韵、语调，有着鲜明的地方特色。

它的唱腔属梆子系统的板腔体，它的唱词口语化，多为“二二三”的七字句和“三三四”的十字句，也有“长短句”。男女角均以“大本腔”（真嗓）为主。它的唱腔板式包括：慢板、散板、流水板、二八板四大类。

伴奏乐器分文、武场。文场的伴奏乐器包括：胡胡、笛子、笙、月琴、唢呐、尖弦、二胡、大提琴等；武场伴奏乐器包括：大锣、小

锣、梆子、鼓板、饶钹以及大堂鼓、小堂鼓、大饶和低音锣等。

器乐曲牌有丝弦曲牌和唢呐曲牌两种。丝弦曲牌包括：鬼抽筋、小散板、大游场、万年花、日会三环等，多用于行礼参拜、更衣换装、婚丧嫁娶和打扫庭堂等；唢呐曲牌包括：饮酒牌、五声佛、全尾声、柳青娘、十翻十、小傍妆台等，多用于升帐、发兵、饮宴、上朝、出场及点将等。

【舞台与表演】怀梆的表演有着粗犷、奔放、豪迈、激越的特点。

“江湖班”的演出形式为十多个演出者围桌坐唱，不化装，以一把尖弦和一把高胡伴奏。

【角色与行头】怀梆的角色行当有生、旦、净、丑四大行。

化妆、脸谱及服饰与豫剧基本相同。

戏剧种类与特点——淮北梆子（沙河调）

【形成与发展】淮北梆子又称“沙河调”、“沙河梆子”，俗称“土梆子”、“高梆”，是安徽省的地方戏曲剧种之一，流行于我国安徽淮北沙河两岸阜阳等地。

淮北梆子距今约200多年的历史，是由民间小调受秦腔、乱弹影响发展而成，在清康熙年间就已在淮北流行。

淮北梆子最初形式简单，仅流行于农村，很少在城市演出，当时只能演一些小生、小旦戏，一个班社也就十多个人，流动演出，有“一蟒一靠一根笛，小旦戏箱自己提。背着家伙去赶集，花花大戏装褡里”之说。

到了1911年前后，淮北梆子的戏班已发展到“四生、四旦、四花脸，八个场面两箱官”的规模了，班社的数量也大大地增加了，演出时用农民的太平车搭高台。

到了建国前，淮北梆子已经衰落，有的艺人被迫改搭河南梆子的戏班。

建国后，淮北梆子受到了党和政府的重视，对其进行了艺术革新，使其整体艺术水平得到了提高。但由于受到豫剧的影响，在剧目、唱腔、表演程式等方面都越来越接近豫剧，自己的本色渐失。

【音乐与唱腔】淮北梆子的唱腔活泼婉转、激昂嘹亮，既能表达愉快舒畅的心情，也能表达慷慨壮烈的气氛，有着浓厚的地方色彩。腔内多衬哪、啊、吼、哇、嗷、呀等虚字，起到装饰唱腔的作用，会产生唱词满、吐字巧及腔弯俏的效果。

其唱腔属板腔体，曲调除一般所用之外，还有朝阳歌、五马、苦中乐、金钱、二藩等。板式包括：慢板、流水、二八、飞板、跺子、呱达嘴、滚白等。

伴奏乐器有“九根弦一喇叭”之说，有月琴（四弦）、三弦（三弦）、狗头翁（二弦）和一支尖子（唢呐）。

锣鼓点除一般的锣鼓点之外，另有豹子摧连城、三百六等特有的传统鼓点。

【舞台与表演】在建国前，演出淮北梆子时曾用农民的太平车搭高台。

在表演时，注重用唱功来刻画人物。有时一唱几百句，很少对白。

【角色与行头】淮北梆子早先角色简单，只能演一些小生、小旦戏。

后来角色行当渐全，大体分为生行、脸行、旦行三大行，另有很细的分工：

行生分为老生、铁生、小生。其中，老生又细分为虎头外角和老生头两种。小生又细分为文生、武生、穷生、帅生、娃娃生等。

脸行分为大红脸、二红脸、三红脸、马上红脸。

旦行分为花旦、小旦、刀马旦和老旦等。

戏剧种类与特点——江苏梆子

【形成与发展】江苏梆子是我国江苏省地方戏曲剧种之一，流行于江苏省境内的徐州一带。

关于它的起源说法不一，多数人都认为其源于山东梆子，后来又受到河南梆子的影响逐渐发展、演变成为江苏的本地梆子，于清代中、后期在徐州形成。

据说：江苏梆子的早期艺人或者来自于山东，或者师承于山东梆子艺人，并且主要来自山东梆子的“蒋”、“高”、“殷”三门。

约到了辛亥革命后，江苏梆子艺人张士善、满天吃曾到河南东部的永城、夏邑演出，从而将河南梆子的艺术养分吸收到了江苏梆子当中。1932年，河南梆子的“仙海班”到徐州演出，再次使江苏梆子的艺术形式得到了丰富。

由于江苏徐州与安徽相邻，江苏梆子吸收了安徽梆子的艺术养分，与其在表演、唱腔等方面，既有相同之处，也有语言上的区别。

【音乐与唱腔】江苏梆子的唱词具有着“说唱艺术”的特点，多用来叙述故事情节。

它的唱腔属板腔体，唱腔曲牌包括：《扑灯娥》、《点绛唇》、《哭剑》等。板式包括：二八板、慢板、非板、流水板、呱哒嘴、垛板等。

伴奏分文、武场。文场伴奏乐器包括：钹、大弦、皮嗡、三弦、唢呐、尖子号、横笛、月琴、二弦、梆子、铙等；武场伴奏乐器包括：手板、二锣、大锣、板鼓等。

【舞台与表演】在演出时，一般仅用门板搭台，用席、箔围上，台前挂油灯照明，舞台上有一桌二椅。

江苏梆子的表演重“唱功”，无论主角还是配角都有大段的唱词。江苏梆子的表演最初没有固定的程式，演员即兴发挥，因而一种剧目

有多种演法。后来，吸收了河南梆子、京剧以及秦腔等艺术的养分，有了一些表演程式。

【角色与行头】江苏梆子的角色行当较完善。化装不搽粉，只涂红画眉。女角多穿小袄小褂，腰系彩带，很少穿帔。

戏剧种类与特点——莆仙戏（1）

【形成与发展】莆仙戏旧称："兴化戏"，为福建省的地方戏曲剧种之一，流行于我国福建省古称"兴化"的莆田、仙游及闽中、闽南地区，它的表演足迹曾遍及福州、厦门、晋江、龙溪、三明等地市，也曾到过境外华桥聚居的东南亚国家。

莆仙戏源远流长，以魏晋南北朝时期的百戏为基础发展形成。当时，北方成为群雄逐鹿的战场，中原的百姓们都迁往南方的福建等地，中原地区的"百戏"随之而南下，流入我国包括福建在内的南方地区。

到了唐朝时期，福建莆田、仙游地区的百戏已经很发达，（百戏是杂技、歌舞、曲艺等伎艺的统称）。

宋代时，北方的宋杂剧、歌舞等伎艺的艺人迁至福建各地，把盛行于吴楚间的"吴歌"、"楚谣"也带入兴化（今莆田），融入到当地的民间歌舞、百戏之中，从而形成了"兴化戏"，当时称为"优戏"。

北宋末南宋初，浙江的温州产生了"南戏"，称为"温州杂剧"，在南方地区流行起来，并传入兴化（莆田）、泉州一带，兴化戏吸收了南戏的剧目和表演艺术，从而发展成为戏曲艺术，成为南戏的一支，流行于我国东南沿海一带。

到了南宋末年，兴化优戏已经发展得很兴盛。此时，无论演出剧目、唱腔、表演动作以及服装、化装、伴奏，都已经具有一定的艺术水平。伴奏乐器有锣、鼓、笛，每逢演戏，男女老幼接踵而至，有"抽簪脱胯满城忙，大半人多在戏场"的描述。

明代初期，兴化戏又吸收了弋阳腔等声腔的养分，产生了具有地方特色的"兴化腔"，又称为"兴化戏"，与当时盛行的海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔以及泉腔、潮腔等声腔并行艺坛，使明代的戏曲声腔出现空前繁荣的局面。

明末清初，是兴化戏的鼎盛时期，整体艺术有了很大的提高，班社众多，上演的剧目数以百计。

约在清代中叶，兴化戏始出现了女演员。当时的戏班不仅演出传统剧目，还编演时事剧。

辛亥革命时期，兴化戏有了反帝、反封建及宣传民主、自由等进步思想的时装戏，除有一定的教育意义外，同时对兴化戏的艺术革新和发展产生了推动作用。

戏剧种类与特点——莆仙戏（2）

抗日战争时期，兴化戏与话剧结合起来，对兴化戏进行了改良，时称“改良戏”，新编了一批反侵略和爱国主义的剧目。

到了建国前，兴化戏已濒临绝境。建国后的莆田戏在继承传统的基础上，又整理、改编和创作了一批传统剧目、历史剧和现代戏。

【音乐与唱腔】莆仙戏用莆田、仙游方言演唱，具有浓厚的地方色彩和风味。

其音乐传统深厚，唱腔丰富，唱腔结构是曲牌联套体，声腔主要是兴化腔。兴化腔是一种很古老的声腔，它把莆、仙民间音乐、佛曲法曲、唐宋词曲及唐宋大曲融合到了一起。另外，许多曲牌是宋元南戏中的曲牌，源于唐宋大曲的有催迫、八声甘州、降黄龙、梁州序、薄媚衮、新水令、六幺等；源于宋元词曲的有沁园春、胜葫芦、绛都春、浣沙溪、石榴花等；源于早期南戏的有福清歌、五供养、福州歌、大影戏、太子游四门、太师引等。

所用管弦乐器包括：笛管、梅花、大胡、二胡、小唢呐、笛子、三弦、月琴、横笛、尺胡、四胡、八角琴等；打击乐器包括：大鼓、文鼓、武鼓、砂锣、经锣、碗锣、韵锣、大钹、二钹、三钹、掷板、三板等。其锣鼓点有三百多种。

【舞台与表演】莆仙戏的表演古朴优雅，受木偶戏影响富有独特的艺术风格。最初，莆仙戏非常重视“唱功”，演唱时用“本嗓”，要求发音清晰，字正腔圆，板眼分明，吐字讲究字头、字腹、字尾，呼吸注重丹田之力，要依字行腔，以腔带情，萦回婉折，声情并茂。后来，由于多在广场演出，逐渐偏重于舞蹈和夸张的表演，疏乎了唱功。

唱法有独唱、对唱、接唱、齐唱、帮唱和帮腔。生、旦角的唱腔较文雅优美，靓妆和末的唱腔较豪放，丑角的唱腔较俚俗幽默。

表演以生、旦为主，各个行当都有自己特殊的表演程式和严格要求，讲究手、眼、身、法、步等基本功。其中，生、旦的表演要求举手时“高不过目眉、低不超肚脐、左右不越眼围”；靓妆的表演要求“出脚向外踢、踏地要用力；出手比头高、掷手与鼻齐”；末角的表演要求“基本动作三折弯、弯时犹如坐地上；赶路要用四步寄、亮相吊脚加拼手”；丑角的表演要求“提手头上溜、举扇头上摇；斜身要斜面、矮步要下蹲”。

戏剧种类与特点——莆仙戏（3）

另外，不同行当还有自己特有的基本动作。生角有：抬步、摇步、牵步蛇、花鱼腿、三步行、四步寄、凤尾手等；旦角有：蹀步、扣手、鲤鱼摆肚、扫地裙、千金坠等；靓妆有：挑步、摇步、鹭鸶步、摸田螺、乌云盖顶、鸡母孵等；末角有：盘手、香园手、雀仔跳、八字步、三折弯等；丑角有：矮步、七步跳、斜身斜面等。

除此之外，各个行当还有不同的肩功、腰功、口功以及扇子功，表演时在不同行当的基本动作上，演化为各种身段动作和表演程式。

【角色与行头】莆仙戏的角色行当大至分为：生、旦、靓妆、末和丑。

生又分为：小生、老生、须生、武生、孩生。

旦又分为：青衣、花旦、闺门旦、老旦、泼旦、丑旦。

靓妆又分为：花脸、二花、三花。

末又分为：武末、老末。

丑又分为：文丑、武丑和小丑。

莆仙戏的服装、化装和道具都有其独具特色。

它的服装称为“戏衫”，褶子称为“素”，官衣称为“勋”，箭衣称为“紫宝”，蟒袍称为“统”，靠称为“八战”，其式样、颜色及图案都有自己的特色。其颜色以红、绿、黄、白、黑为主，图案多为龙、凤、鹤及花木、果树。与众不同的是：莆仙戏服装的瓦衫、背身、袄等不绣花纹图案，只在领部加一素色领边。

近些年，由于受闽剧、京剧的影响，服装中开始有了水袖，并且在式样、颜色、花纹、图案等方面都有了一定的改进。

脸谱化装最初只有红、白、黑三种颜色。其中，红色加白眉，象征忠勇正义；黑色掺白色，象征忠诚耿直；粗黑眉毛、状如扫帚，象征狡黠奸诈；而小丑的鼻梁上涂一声白色，俗称为“鸟屎”。

到了清末时期，莆仙戏的脸谱化装增加了蓝、绿、金三色，蓝、绿色较少用，金色用于神鬼的化装。

戏剧种类与特点——川剧（1）

【形成与发展】川剧为四川省有着很大影响的一个地方戏曲剧种，流行于我国四川、云南、贵州等地，是人民群众所喜见乐闻的一种民族民间艺术。

川剧的历史悠久，由昆腔、高腔、胡琴、弹戏、灯戏五部分组成，除灯戏外，各声腔都是从明朝末年到清朝中叶，先后由外省的戏班传入四川。五种声腔在四川长期共存，先后受到四川的语音和地域审美习惯的影响，逐渐发展成了具有四川地域风格的支派。昆腔传入四川的年代不祥，众说不一。它保留了原先的曲调，唱白则改用了四川方言，成为“川昆”。

高腔是川剧中五种声腔的代表声腔，它最迟到清乾隆年间便已传入四川，称为“清戏”。它源于弋腔，属“南曲”一脉，与南戏有着一定的渊源。后与四川方言、当地的秧歌、说唱、曲艺、神曲等艺术相结合，逐渐形成了川剧高腔“帮”、“打”、“唱”紧密相结合的艺术特点。

胡琴腔又称丝弦子，源于长江中下游地区，由徽调、汉调发展而来，吸收了汉中二簧的养分。胡琴传入四川后，与四川方言和川剧锣鼓相结合，兼有四川的地方特色。

弹戏又称川梆子、盖板子，源于陕西秦腔，为秦腔在四川的变异，与梆子为一脉。秦腔流入四川后，长期与四川方言相结合，再加上受到其他声腔的影响，渐渐形成了“川梆子”的艺术特色。

灯戏是生长、流行于四川农村的一种民间小戏，有浓烈的四川地方特色，经常于节日或酬神赛会演出。它最初的表演形式简单，只有一男一女互问互答演唱一个故事。后来，渐渐搬上舞台进行表演，剧目内容多来源于农民生活。

原先各种声腔均单独在四川各地演出。约在清康熙到乾隆年间，不同声腔经常同台演出，形成了较多的共同风格，到了清末时期统称为“川戏”，后改称“川剧”。

川剧曾分四个流派：“川北河派”、“资阳河派”、“川北河派”和“川东派”。川剧的表演以成都和重庆为中心，行当多，流派多，精彩的特技多。

自晚清始，川剧出现了一大批科班，对川剧的发展和传播起到了非常大的作用。其中，于1912年成立的“三庆会”影响最大，负责人先后有康子林、杨素兰、唐广体、萧楷臣、贾培之等，由“长乐”、“宴乐”、“翠花”、“彩华”、“桂春”、“太洪”、“宾乐”、“顺乐”八个班社组成，有昆腔、高腔、胡琴、弹戏和灯戏各腔，约有180多人。“三庆会”于辛亥革命时期组织整理了旧戏，编创了新戏，对川剧进行了艺术改革，直到1949年解体。

建国后，对传统剧目进行了搜集整理与演出。另外，在四川的各地几乎都建立起了专业艺术演出团体，演职人员超过一万。

戏剧种类与特点——川剧（2）

【音乐与唱腔】川剧有着丰富的乐曲，唱腔高亢激越。它的声腔包括高腔、昆腔、胡琴、弹戏、灯戏。

在川剧的声腔中，高腔是最具特色、最有代表性的一种声腔，它行腔自由，没有伴奏，只用一副拍板和鼓点调剂节奏。它的唱腔高昂响亮、婉转悠扬、铿锵有力，有帮腔。以大锣大鼓贯穿于曲牌始终，使“帮”、“打”、“唱”三者配合在一起。其曲牌丰富，约有三百多支，包括：新水令、端正好、江头桂、锁南枝等。

胡琴腔又分二黄、西皮两大类。“二黄”又分正调二黄、反调二黄、老调、平板四种基本腔调；“西皮”声腔只有西皮一个基本腔调，板式有：三板、阴三板、浪里钻、二流、一字等。

弹戏唱梆子声腔，有两种曲调“甜平”和“苦平”。板式包括：垛板、三板、二流、倒板等。其伴奏乐器有：盖板胡琴、梆子、碗碗琴、川二胡、笛子、唢呐、三弦、月琴、琵琶、扬琴等。

灯戏的音乐称“灯调”。它的乐曲一般比较短小，节奏鲜明、旋律明快，有着轻松活泼的特点，能够很好地表现诙谐风趣的场面。它的曲牌丰富，有梅花调、鲜花调、望山猴、灯句子、补缸调、剪剪花、银纽丝、太平年等。

川剧的不同流派有着不同的音乐特色：川西派擅长胡琴，形成独特的“坎调”；资阳河派以高腔为主，艺术风格严谨；川北河派以唱弹戏为主，受秦腔影响较大；川东派以胡琴腔为主，受徽剧、汉剧影响较大。

川剧的打击乐是音乐中的一个重要组成部分，有着“三分唱工七分打”之说。其打击乐器有：小鼓、二鼓、盆鼓、战鼓、大钹、大锣、苏钹、苏锣、铙钹、镲、铰子、小锣、马锣、更锣、包锣、铛铛、提手、碰铃、梆子、二星、木鱼等。其中，小鼓、堂鼓、大锣、大钹、

小锣（兼铰子），统称为“五方”，加上唢呐为“六方”。演出时，在鼓师的指挥下，由“六方”人员进行演奏。

川剧的锣鼓曲牌约有二百多支，最常用的包括：雀儿鬼、风车子、亮子、豹子头、扑灯蛾、燕拍翅、凤点头、霸王鞭、山坡羊、缕缕金等。

川剧的锣鼓在川剧舞台中有着举足轻重的地位和作用，在其历史上，曾出现过不少的著名鼓师，先后有李申廷、杨吉廷、徐坤山、王瑞成、喻绍武和当代的王官福、陆青云、苏鸣卿等。

【舞台与表演】川剧的表演有着诙谐幽默，富于生活气息的特点。

其表演技艺精湛，有着一套完美的程式，常运用大量的艺术夸张手法，真实、细腻、优美动人。

【角色与行头】川剧的角色丰富，分工较细，包括：生、旦、净、末、丑、杂六大类。

其中，生又分文生、武生、大小生、娃娃生。

旦又分正旦、武旦、闺门旦、花旦、丑旦、老旦、奴旦、摇旦、刀马旦、鬼狐旦、青衣旦、泼辣旦。

净又分靠甲花脸、袍带花脸、草鞋花脸。

末又分老末、正生、老生、中末、红生。

丑又分袍带丑、武丑、官衣丑、襟襟丑、丑旦。

戏剧种类与特点——南剧（1）

【形成与发展】

南剧又称“南戏”、“施南调”、“施南府调”、“高台戏”、“人大戏”，流行于我国湖北西部土家族，是湖北省的四大地方戏曲剧种之一。

南剧的唱腔由南路（二黄）、北路（西皮）、上路（弹戏、川梆子）组成，兼有昆曲、高腔。南剧的形成时间不详，至少在康熙年间就已经有了雏型。在发展过程中，吸收了鄂西民间音乐、摊戏、灯戏等艺术养分，逐步形成了具有独特风格的、深为土家族和其他各族人民所喜爱的一个地方大剧种。

“南路”（二黄）和“北路”（西皮）唱腔，源于汉剧的近支——荆河戏，约在清乾隆末年到嘉庆年间从湖南西部传入湖北的西山区。据查证：建始县丝弦（用唢呐吹的南剧）创始人李九九的高祖，大概于清乾隆年间学唱荆河戏，并在建始落了户，把该戏曲艺术一代一代地传给了子孙后代，到了李九九这一辈，将其发展成为丝弦。另有恩施南剧老艺人回忆，早在清乾隆、嘉庆年间，恩施地区就有了老南戏（南剧）。另外，从南剧自身的剧目、唱腔、角色划分以及艺人的搭班演出来分析，其南路（二黄）和北路（西皮）都与荆河戏有着密切的联系。

“上路”（弹戏、川梆子）唱腔大概在清乾隆末年到嘉庆年间，由四川东部传入了湖北施南府（今湖北西部土家族苗族自治州）。由于施南府有五个县与四川省接壤，很早就有川剧艺人在恩施落户传唱川梆子了。据查证：在清道光年间，施南府清军操防营里的一个小头目叫赵子寿，是唱花脸的著名“玩友”，他的拿手戏《专诸刺僚》就是“上路”唱腔戏。另外，在清同治末年，利川汪家营的大地主袁金波从四川成都请来了一个以弹戏为主的戏班，与施南府的艺人组成了一个上百人的大戏班，行头有八蟒八靠、真刀真枪、孔雀毛蓑衣以及真象牙朝

笏，该班在四川东部和湖北施南府境内演出了20多年。以上这些艺术形式的流行，为南剧的“上路”打下了基础。

“昆曲”唱腔最迟在清康熙年间已经在施南府流行。

辰河高腔为由木偶戏传入施南府，其部分曲牌和剧目为南剧所吸取。

综上所述，大概在清乾隆、嘉庆年间，“南路”、“北路”、“上路”唱腔相继传入施南府，与当地的语音、民间音乐等艺术形式相结合，渐发展、演变成为具有湖北西部地域风格的施南府调，也就是南剧。

到了清嘉庆后，施南府地区南剧的班社组织很活跃。最初为外来的班社进行演出活动，后在当地办科班授艺并组织职业和业余“玩友”班社。当时南剧的业余戏班遍及城乡，每个县的主要乡镇几乎都有行当齐全的南剧班子。这些戏班也常和外来的职业戏班同台演出，有的“玩友”转为职业或半职业艺人。此外，一些木偶、皮影戏班都唱南剧。建始县独流行用唢呐吹奏的南剧。

戏剧种类与特点——南剧（2）

自清咸丰末年至辛亥革命后这段时期，施南府地区相继成立了一大批科班，如“天元班”、“玉琴班”、“云庆班”等。当时的艺人都会唱“南路”、“北路”、“上路”唱腔。艺人叶腊娃改编了一批弹戏的剧本，当时的艺人都为南剧艺术的发展进步作出了贡献。

建国后，湖北来凤、鹤峰、咸丰三个县分别建立了县级专业南戏剧团，挖掘整理了传统剧目，编演、移植了历史剧和现代戏。

【音乐与唱腔】南剧的唱词常夹杂鄂西方言土语，通俗易懂、鲜明生动，生活气息浓郁。花脸、生角、小生唱“本音”，正旦、小旦唱“边音”。

其声腔主要有南路、北路、上路三类，另有辰河高腔、昆曲、灯戏等，以南路和北路为主。

南路和北路唱腔属皮黄腔系，唱腔曲调包括：南路（二黄）、北路（西皮）、反南路（反二黄）、南北杂、四平调等。南路的曲调舒缓柔和，长于抒情，也可用于叙事；北路的曲调明朗流畅，适于叙事，也可抒情。

板式包括：一流、二流、三流、导板、跟板、快板、垛板等。

伴奏曲牌有二百多首，有唢呐曲牌和笛子丝弦曲牌两种。唢呐曲牌一般用于点将发兵，包括：泣颜回、点绛唇、大开门、朝天子、风入松、普天乐等；笛子丝弦曲牌一般用于帝王登场，包括：柳青娘、清水令、玉芙蓉、小开门、水龙吟、蓝田玉等。

伴奏分文、武场。文场伴奏乐器包括：胡琴、月琴、盖板胡琴、三弦、二胡、扬琴、琵琶、大提琴等；武场打击乐器包括：边鼓、板、大锣、大鼓、勾锣、双钹、马锣等。武场打击伴奏为南剧音乐中重要的组成部分，打击乐要贯穿于整个表演过程，有着“半边锣鼓半台戏”之说。

南剧的锣鼓点包括：倒脱靴、山坡羊、收板、豹子头、下山坡、望家乡等。

【舞台与表演】南剧的表演有文有武，文戏“武唱”，并有气功和武术。

其表演讲究唱、做、念、打，“做功”中有许多绝招绝技，包括：扫堂翎子功、纱帽功、眼功、杀钢叉、口条、拂尘、甩发、扇子、水袖等。

【角色与行头】南剧的角色行当有生、旦、净、丑四大行。

生行又分：老生、小生、红生、二生。

旦行又分：老旦、正旦、小旦、摇旦。

南剧的化装，有的人物头包丝帕、身穿短衣、脚缠裹带、腰挎单刀，有土家族的风格特色。

戏剧种类与特点——汉调二簧（1）

汉调二簧（安康二黄）

【形成与发展】汉调二簧又称“安康二黄”、“汉调二黄”、“山二簧”，又曾改称“陕西汉剧”，是我国陕西省地方戏曲剧种之一，流行于陕西境内的安康、汉中、旬阳、紫阳、平利、汉阴、石泉、商洛、西安和外省四川、湖北、甘肃等地。

汉调二簧的渊源说法有二：一说由陕西的秦腔与湖北的二簧合流而产生；另一说由陕西南部汉江流域的民歌民谣、山歌、牧歌相融合，成为土调歌舞戏后又受到僧道音乐和皮影戏等艺术形式的影响发展而成。

汉调二簧最迟在清乾隆年间就已形成。在不断的流传中，汉调二簧形成了不同流派，分别为：关中派、汉中派、商洛派、安康派四大流派。汉中派与安康派又通称为“汉江派”。

“关中派”自清中叶到辛亥革命前后为兴盛时期，流行于西安、三原、泾阳、凤翔、蓝田、周至、长安、咸阳、耀县、大荔以及渭河两岸各地，其观众群为文人、官绅、富商和满族、回族人民。“关中派”的演出组织既有职业班社，又有业余班和自乐社，并有科班组织。其科班当属辛亥革命后的“鸣盛学社”最为著名，有师生三百多人，为当时西安最大的戏剧科班，出现了一批较有影响的艺人。该流派曾在建国初期组成“大众剧社”，后解散。今无专业团体。

“商洛派”又称“洛镇派”，流行于陕西南部商洛的洛南、商县、山阳、商南、镇安等地。该派自咸丰始，出现一批著名艺人和科班。建国后，其“抗建剧团”改为“商洛新生剧团”。此外，还有民间“自乐班社”的活动。

“汉中派”产生于汉中，最迟于乾隆二年就已经形成。清嘉庆、道光年间，艺人杨履泰、杨金年父子办起了科班，培养艺人。到了咸丰初年，相继有十六个科班涌现出来，为鸿、来、永、清、长、福、

吉、寿、元、双、天、九、协、安、荣、旭、玉、胜。自辛亥革命后，该派衰落，艺人、戏班大减，所剩无几。建国后，成立了专业的表演团体。

“安康派”在乾隆年间就已经有班社的演出活动，到了道光年间，班社有“汉荣班”、“仁丰班”、“宜太班”等。咸丰年间又有艺人范仁宝组织的“瑞仁班”。范仁宝在安康开办科班，培养出了“瑞”、“彩”、“方”、“盛”四科艺人，为“安康派”打下了良好的基础。辛亥革命后，由于社会动荡不安，该派衰落，艺人零散。1922年，艺人凌安福组织了流散艺人创办了“同心社”，为建国前唯一保存下来的班社。

建国后，该派得到了迅速发展，博取众长，形成了自身独特的艺术风格。

【音乐与唱腔】汉调二簧的唱腔雅俗兼备，使用紫阳话与安康话两种方言。其中，“关中派”注重唱工，唱腔较为高昂豪放、激越古朴，吐字发音多以关中秦声为主。另外，其十大行当的唱腔又不同：四旦、八贴用“假音”；一末、九老多用“苍音”；二净、六外多用“虎音”；五丑、七小多用“尖音”；三生、十杂多用“正音”。

戏剧种类与特点——汉调二簧（2）

其唱腔秀丽、委婉，曲调简朴幽雅，婉转而激昂，具有山歌水调的山乡风味。其唱腔属板腔体，有“甜音”、“苦音”两种唱法，唱腔以西皮、二簧为主。

二簧称“上把”，曲调平稳、肃穆，多用于正剧、悲剧，适于表现抑郁、怨恨、沉痛、悲愤、惋惜的情绪。其反调称反二簧。其板式讲究“板起板落”，板式包括：导板、原板、散板、小导板、碰板、平板、洒头、滚板、快板、飞嘹子、摇板、慢三板等。

西皮称“下把”，其旋律起伏较大，欢快流畅，适于表达舒畅、爽朗、洒脱、豪迈、愉快、紧张的气氛和情绪，较欢乐。其反调称反西皮。其板式包括：导板、一字、二六、三流、散板、快板、洒头、滚板、飞嘹子、摇板等。

它的曲调另包括：高拨子、徽调、梆儿腔、钉缸调、高腔、渔歌、翻山调、莲花落、山歌、古怪调、七句半、昆腔、四平调等。

唢呐曲牌有四百多种，保存下来的约有百种，包括:二凡、雁儿落、大开门、三枪、点绛唇、芦毛令、玻璃盏、女点将、节节高、勾腔、收江南、山坡羊、柳青娘、园林好、泣颜回等；丝弦曲牌包括：银纽丝、打洞、雪花飘、栖梧桐、石榴花、扑蝴蝶、朝天子、夜深沉、飞花、万年欢、四合四等。

其伴奏分文、武场。文场伴奏乐器以胡琴、京二胡、月琴为“三大件”，另包括：二胡、阮、三弦、扬琴、大提琴、琵琶、小提琴等；武场打击乐器包括：牙子、尖鼓、战鼓、道鼓、铰子、马锣、水子、梆子、木鱼、银锣、小锣、铙钹、堂鼓、暴鼓等。

锣鼓经包括：三声号、十六钹、磨锤子、一声号、锅粑点、望家乡、八哥洗澡、雁撇翅、南瓜蔓、豹子头、三催、三吹、硬四拨、翻山鹞子、加官头、硬四钹、扑灯蛾、走锤子、大分家、水底鱼、马蹄靴等。

【舞台与表演】汉调二簧的表演细腻传神，“关中派”和“洛镇派”讲究激情、火爆；“汉江派”讲究细腻、含蓄。

【角色与行头】汉调二簧的角色行当齐备，有十大行当，称为“十门角色”，为：一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九老、十杂。

其中，一末为十行之首；二净等同于京剧的铜锤花脸；三生又称为“须生”，多挂髯口；四旦为“青衣”或“正旦”；五丑分为文丑、武丑、大丑、小丑；六外又称“二花脸”；七小有文、武小生；八贴属旦行，为正旦的贴补；九老就是老旦；十杂又称“靠把生”。

汉调二簧的脸谱很丰富，有名有姓的就有450多种，笔法细腻、造型生动。“汉江派”讲究笔调细致大方，颜色配合匀净鲜明；“洛镇派”讲究直线要直、圆线要圆、白为一片、黑为一线。其颜色设计多以白、黑、瓦灰、红为主，兼以黄、蓝、金、紫等。其脸谱种类包括：老脸、豹脸、三块瓦、吊膛、麦子、红花、五花、十字架、黑花、起旋、草脸等。

戏剧种类与特点——山二黄（1）

【形成与发展】山二黄又称“汉调二黄”，是我国湖北省地方戏曲剧种之一，流行于湖北的西北部。

山二黄的具体形成情况不详，只能推算约形成于清乾隆末年至嘉庆年间。

早期的山二黄为业余清唱，最早的科班为范仁保所创立。清道光末年，房县艺人范仁保曾带领山二黄戏班到陕西安康演出，并在安康创办了“祥瑞班”，传了“瑞”、“彩”、“方”、“盛”四科。

到了光绪元年前后，郧县又有肖明甲在黄龙滩开办科班，并成立职业戏班。此后，郧阳地区的各县开始不断涌现出较完善的职业班社，当时有竹溪的三亦剧社、新溪剧社，郧县的万山学社，房县的同乐剧社等。另有一批业余班社组织，如郧阳的鲍峡班、黄龙班，郧西的天河镇班、上津班，竹山的官渡班，竹溪的中合班，均县的孙家湾班，房县的大木刘家营班、军店班、龙坪班、中坝班等，业余班社组织不如职业班社的形式完善。

【音乐与唱腔】山二黄的道白基本为鄂北方言，但也有不同，如太监、番邦女子操京白，番邦花脸操陕西白，其他一些剧中特定的人物专操某地方言。

不同角色有着不同的唱腔特色：净以“本嗓”为主，讲究虎音、鼻音；外用“本嗓”；小生用“本嗓”。

山二黄的主要唱腔为西皮、二黄，兼唱吹腔和杂调。

西皮又分西皮、反西皮，其曲调高亢激越、爽朗流畅、节奏灵活、板式多样、能抒情能叙事、能够表现多种情绪，是山二黄的重要曲调。板式包括：慢一字、快一字、二流、三流子、快板、摇板、散板、导板等。

戏剧种类与特点——山二黄（2）

二黄又分为二黄、反二黄、四平调、唢呐二黄等。二黄的曲调委婉柔美，节奏徐缓平稳，适于表现庄重、悲伤凄凉的感情，板式包括：二黄头、原板、慢板、扣扣板、摇板、散板、回龙、导板等；反二黄的曲调悲凉慷慨、迂回婉转，适于表现沉痛悲壮感情，板式包括：二黄头、原板、慢板、扣扣板、摇板、散板、回龙、导板等；唢呐二黄的行腔平直，音调激昂，板式少，包括：回龙、散板、导板、原板等；四平调的旋律华丽，节奏平稳，唱词有七字句、十字句以及长短不齐的句子，板式有原板、慢板两种。

其曲牌有丝弦曲牌和吹打曲牌两类。丝弦曲牌包括：锁梧桐、夜深沉、进花园、哭皇天、小开门、耍孩儿等二十多支；吹打曲牌包括：寿筵开、阶阶高、四合四、大启堂等。

伴奏分文、武场。文场伴奏乐器以二胡、胡琴、月琴“三大件”为主，另包括：唢呐、笛子、笙、大提琴、扬琴等；武场伴奏乐器包括：边鼓、大锣、大钹、勾锣、木鱼、大号、牙板、堂鼓、苏锣、小镲、马锣、铜磬等。

【舞台与表演】山二黄的表演重“唱工”，各个角色都讲究“唱工”，尤其是末、生、净、旦。

表演特技包括：“翻滚钉板”、“口衔獠牙”等。

【角色与行头】山二黄的角色行当有：一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九老、十杂“十大行”。

一末分富末、苦末；二净分大净、二净；三生分须生、红生；四旦分夫人、青衣；五丑分大丑、小丑；六外分架子花脸、武花脸；七小分文小生、武小生；八贴分娃娃旦、小旦、闺门旦、花旦、侧旦；九老分苦老旦、富老旦；十杂则缺啥顶啥。

山二黄的脸谱、化装有着自身的独特之处。

戏剧种类与特点——四平调（平板二黄）

【形成与发展】四平调又称“平板二黄”，旧称“四拼调”，是我国河南省地方戏曲剧种之一，流行于我国安徽、江苏、河南、山东几省交界地区。

四平调形成于20世纪40年代，河南商丘人民剧团的老艺人们在苏北花鼓的基础上，吸收了京剧、评剧、豫剧、曲剧等各剧种之长，形成“四拼调”，后因曲调四平八稳，改称为“四平调”。

建国前，四平调只有沛县的“甄友明班”和砀山、商丘地区的“邹玉振班”两个职业班社。

建国后的四平调移植了一批剧目，并创演了新剧目，同时对四平调的整体艺术水平进行了改革的提高。

【音乐与唱腔】四平调的唱词通俗易懂，乡土特色浓郁，有民间口头文学的特色；唱腔旋律优美、纯朴、抒情缠绵，叙事性较强，有梆子音乐的风格特点。

它兼备了西皮、二黄两种风格的腔调，腔格灵活，以“四平八稳”著称，极富民间风味、声腔圆润、悦耳动听。

唱腔、板式在不同地区的名称不同。金乡地区的四平调剧团所用板式包括：二四板、垛子板、散板、评腔、直板等。其他地区的名称不同，包括：流水、哭头、快板、快落子、死板等称谓。

伴奏分弦乐和打击乐。弦乐伴奏乐器以高胡为主，另包括：唢呐、笛、笙、扬琴、低胡、二胡、三弦、琵琶、坠琴等；打击乐伴奏乐器包括：锣、鼓、钹、板等。

【舞台与表演】它表演为边歌边舞、歌舞结合、活泼风趣、具有浓厚的生活气息。

【角色与行头】四平调的角色行当有旦角等。

服装与道具在建国前较简陋，建国后逐渐发展齐全。

四平调没有传统脸谱，一般采用京剧的化装。在表演现代剧目时，则采用话剧、歌舞剧的化装方式。

戏剧种类与特点——上党二黄

【形成与发展】上党二黄又称“土二黄”、“黄戏”，是我国山西省地方戏曲剧种之一，流行于山西的东南部。上党二黄原为上党梆子“昆、梆、罗、卷、黄”五种声腔之一，兼唱西皮和二黄。

上党二黄的具体形成不详，有一种传说为：清同治、光绪年间，上党梆子艺人逃荒在外时，把梆子戏带出去，把二黄戏换回来。1958年修缮晋城青莲寺时，曾发现佛殿内的两壁上写有清嘉庆四年、十五年、二十四年及道光十一年先后四个戏班，共演六十八出戏的剧名，每个班都有皮黄剧目，如《沙陀国》、《二进宫》、《荐葛》、《伐子》、《蔡府》、《三教》等。

1979年山西晋城成立“上党二黄剧团”，上党二黄开始从上党梆子中脱离出来，成为独立的戏曲剧种。

【音乐与唱腔】上党二黄的唱腔结构为“上下句”组成。

其唱腔属板腔体，分西皮、二黄两大类。

西皮的板式包括：二板、摇板、原板、散板；二黄又分正二黄和反二黄；板式包括：原板、二板。

它的伴奏分文、武场。文场伴奏乐器以胡琴为主，另包括：月琴、呼胡、二胡、三弦等；武场打击乐器包括：锣、鼓、小锣、板鼓、尖鼓等。

【舞台与表演】上党二黄的文戏多于武戏。文戏以“唱”、“做”为主。“做功”与梆子戏相近，文雅朴实、细腻逼真。

【角色与行头】上党二黄的角色行当有：须生、文小生、武小生、旦、净等。

戏剧种类与特点——桂剧（1）

【形成与发展】桂剧旧称“桂林戏”、“桂班戏”，是广西壮族自治区的主要地方戏曲剧种之一，流行于我国广西、湖南等地，以桂林和柳州一带为中心。

桂剧约于明末清初时形成，桂林地区的昆山腔、弋阳腔、乱弹、徽班戏互相融合吸收，逐渐形成了以弹腔为主，兼唱高腔、昆腔、吹腔和杂腔小调的多种声腔的桂剧。其中，弹腔是南北路（皮黄腔）、梆子腔、吹腔、弋板的总称。在桂剧中，高腔是仅次于弹腔的主要声腔。

约在清道光年间，桂剧开始出现职业班社，最早的为“三合班”和“三庆班”。此后又陆续出现一批班社组织。

桂剧最早出现的科班为光绪年间的“缨络小社”、“福华群英”，1912年始出现女子科班。兼唱诸声腔的桂剧，于清光绪二十八年在桂林的“景福园”登上了城市舞台。

后来，桂剧又从京剧中吸收了养分，丰富了自身。辛亥革命后，桂林“和园”、“仪园”两戏院先后聘请了京剧演员张佩卿、苗凤林、五月仙等人加入了桂剧班社，对桂剧的艺术发展起到了一定的促进作用。

抗战时期，桂剧在欧阳予倩等人的带领下，成立了“桂剧实验剧团”，并对桂剧进行了全面的改革与提高。

【音乐与唱腔】桂剧用广西官司话演唱，地方色彩浓郁。

其声腔以弹腔为主，兼唱高腔、昆腔、吹腔以及杂腔小调。其中，弹腔又分南路(即二黄)、北路(即西皮)两大类。

它的伴奏乐队分文、武场。文场伴奏乐器包括：二弦、月琴、三弦、胡琴、曲笛、梆笛、唢呐、唧呐(海笛)等；武场的伴奏乐器包括：脆鼓(板鼓)、战鼓、大、小堂鼓、板(扎板)、大锣、大钹、小锣、小钹、云锣、星子、碰铃等。

锣鼓点以“正开台”和“花开台”两组锣鼓套子为主，共包括：起板、长槌、纱帽翅、凤点头、九连环、大吉头、水底鱼等。

【舞台与表演】桂剧的表演特色是以细腻而富于生活气息的表演手法塑造人物，表演时侧重做工，讲究文戏武做，还有许多的绝技。

戏剧种类与特点——桂剧（2）

其表演非常讲究武打工架，要求动作健美、优雅。程式动作要求严谨、准确、优美、细腻、逼真，形体眼神讲究“手脚柔软、眼睛传神、步伐轻”，表演讲究“一念二唱三哭四笑五愤恨”。

桂剧有多种笑法，包括：喜笑、悲笑、狞笑、苦笑、奸笑、冷笑、阴笑、怒笑、狂笑、大笑、微笑、暗笑、媚笑等。

哭法也有多种，包括：欲哭、数哭、叫哭、阴哭、啼哭、悲哭、痛哭等。

另外，桂剧的表演艺术，对于各行当的手、眼、身、步等方面，都有一定的规定。

对于“手”的规定：青衣为“菊花指”；花旦、闺门旦为“兰花指”；生、武生为“剑指”；文生为“单指”；花脸为“虎爪”；丑为“猫爪”。各个行当在扎大靠、穿箭衣以及打衣时的“手花”通用，包括：“单花”、“双花”、“上下转花”、“左右套花”、“双蝶飞舞花”、“鸳鸯蝴蝶花”等。

眼神丰富，仅净行的眼法就包括：喜、怒、哀、乐、邪、淫、醉、媚、恐、呆、悲、奸、横、瞪、险、惊、愤、忧、思、斗、梭、转、白等。

桂剧的每个行当都有自己的一套基本功架“全跳台”，仅净行的“全跳台”就包括：上场亮相、整冠捋须、扎袖束带、脚踏八宝、狮拌毛衣、踢腿开山、旭日东升、明月西坠、猛虎扑食、回首云飞、鹰抓雀雁、展翅腾飞、魁星提斗、半壁描锦、英雄独立、移花接木、万马归槽、孔雀开屏、旋风飞花、虎归中堂等。

桂剧的步法多样，仅旦行的步法就包括：慢步、快步、俏步、跳步、醉步、滑步、点步、蹉步、跪步、马步、云步、磨步、疯癫步、魂子步等。

【角色与行头】桂剧角色包括：生、旦、净、丑四大行当。

生行分：生、末、外、小、武。

旦行分：旦、占、贴、夫。

净行分：为净、副、末净。

丑行分：丑和小丑。

桂剧的脸谱化装中，以红、黑、白三色为主，只有旦、净、丑中的某角用脸谱，其他角色仅用一般的化装。

其中，净角的脸谱种类较多，包括："整脸"、"巴巴脸"、"歪脸"、"四块玉脸"、"烂脸"、"神佛妖脸"等；丑角的脸谱称为"白鼻子"，白色鼻子大时如豆腐块、小时仅如桃叶；旦角仅有钟无艳、孙二娘和陶三春三个人物用脸谱，一般为左金钱右桃花，或左金钱右梅花。

戏剧种类与特点——沪剧（1）

【形成与发展】沪剧曾称“花鼓戏”、“滩簧”、“本地滩簧”、“申曲”等，是上海市的地方戏曲剧种之一，流行于我国上海、江苏、苏州等地。

沪剧是由“申滩”发展出来的地方戏。江南农村流传着一种叫“小山歌”的民间小调，这种小调受到弹词和其他民间说唱艺术的影响，渐渐成为江浙一带的滩簧。滩簧在不同的地区形成了不同的特色，并都以地名冠之，苏州的滩簧称为“苏滩”，宁波的滩簧称为“甬滩”，无锡的滩簧称为“锡滩”，上海的滩簧称为“申滩”，“申滩”也就是沪剧的前身。

清代道光年间，沪剧还是“申滩”（滩簧），为“对子戏”的形式，只有两个男角分扮男女两个角色。后发展成“同场戏”，有三个以上角色，并有了专门的伴奏人员，有了情节较复杂的剧目和女角。沪剧的表演由早期的“申滩”从乡间流动发展到在上海的茶楼、街头演出。这一时期，出现了一大批班社和艺人。此时，沪剧的剧目多为农村生活题材，演员的装束都是清代的农村服饰，剧目被称为“清装戏”。

1914年，邵文滨、施兰亭、丁少兰等组织了“振新集”，对申滩进行了改良。1916年始，上海出现游艺场，丁少兰等以“东乡调”、“东乡滩簧”之名，首次献艺于“天外天游乐场”。后陆续有戏班进入游乐场内演出。为了竞争和生存，申滩的整体艺术水平有所提高，自1919年后，改从前的坐唱形式为走唱形式，并渐向成熟的戏曲剧种演变。1920年，邵文滨将此剧种改为“申曲”，从此普遍应用。

到了20世纪20、30年代，有田驰、赵燕士、刘谦、刘一新和话剧电影界的莫凯、邵华、应云卫等参加了申曲的编导工作，使之在文明戏、话剧、电影的影响下走向成熟，开始实行幕表制，使用软布画景，改编演出文明戏剧目，出现了大量的时事新闻以及电影故事的剧目题材，并逐渐采用接近文明戏和话剧的表演形式，演员的服装基本

是西装和旗袍，这批戏被称为“西装旗袍戏”。另外，沪剧还上演了许多根据名著、话剧或电影等改编的剧目，并在话剧和电影的影响下，改进、提高了整体艺术水平，出现了大批的著名演员。

自1920年到1937年“八·一三事变”前，是申曲的一个发展时期，在上海的戏班不断增多，艺人不断涌现。1938年起，因战乱而使影片继绝来源，一些电影院都改演申曲，一些书场、茶楼都改建为剧场，为申曲进入剧场提供了客观条件，致使申曲的演出团体猛增至三十个左右。有的改班社为剧团，大者如“文滨剧团”，其演职人员超过二百人。当时申曲的观众面极广。

戏剧种类与特点——沪剧（2）

1941年，“上海沪剧社”成立，将申曲改名为“沪剧”。1945年抗战胜利后，新一代演员崛起，艺术流派纷呈。建国后，于1953年由“上艺”和“中艺”两个剧团组成了“上海市人民沪剧团”（今上海沪剧院），并相继成立了一批剧团，从而使沪剧这一戏曲艺术后继有人。

【音乐与唱腔】沪剧的唱腔细腻柔和、曲调优美，富有江南乡土气息。

它的唱腔分板腔体和曲牌体两大类。其中，板腔体唱腔包括以长腔长板为主的一些板式变化体唱腔，辅以迂回、懒画眉、三送等短曲；曲牌体唱腔多为明清俗曲、民间说唱的曲牌和江浙俚曲，还有从其他剧种、山歌等中吸收的曲牌，如：汪汪调、四大景、四季相思、绣腔、过关调、夜夜游、四季相思、吴江歌、道情等。

伴奏乐器包括：二胡、申胡、三弦、笛、琵琶、扬琴、箫以及西洋乐器。

【舞台与表演】沪剧的舞台布景最初为台上一桌一椅。到了20世纪20年代末，舞台上开始有了布景，在布上绘有客厅、山水、田园、草舍、绣房等。到了20世纪40年代初，沪剧开始用立体舞台装置代替软幕布景，并开始运用灯光效果。

其最初的表演动作极简单，角色跑圆场及穿插行走，称为串链条、拨鞋势、如意头等。动作称为“手面”，有拨鞋势、掠发势和推磨、摇船、绣花等。20世纪20年代后，改进了表演手法，开始追求喜、怒、哀、乐的情绪表现，但远不成熟。20世纪40年代后，有的剧团建立了导演制，表演上开始注意刻画人物性格，使沪剧的表演艺术有了发展和进步。

【角色与行头】沪剧没有成熟的角色行当。

在最初时，男演员服装有两种类型，一种是戴毡帽、束竹裙；另一种是瓜皮帽、长衫马夹；女演员或短袄长裤，或短袄长裙。

到了20世纪20年代后，沪剧演员开始有了衣箱，有了花翎顶戴、红缨帽、花箭衣、薄底靴以及绣花袄裙。到了20世纪30年代末期，沪剧的服装有了较完整的古装或改良古装。上演时装戏后，剧中人物则以西装、旗袍登陆场。

戏剧种类与特点——正字戏（1）

【形成与发展】正字戏又称“正音戏”、“竹帘戏”、“南下正字”，是我国广东省的一个稀有戏曲剧种，主要流行于广东的海丰、陆丰和潮安、汕头，香港还曾流传到泰国、越南、柬埔寨、等国家和地区。无论是文戏还是武戏，都在中国戏曲中有较高的艺术价值。

正字戏有着500多年的悠久历史，它形成于明代初年，洪武年间传入海丰和陆丰。在其形成和发展的过程中，吸收了青阳腔、四平腔、昆腔、杂调和皮黄腔等艺术的养分。

明宣德年间，正字戏已经在粤东地区流行。清咸丰年间，正字戏的演出活动活跃于潮州一带。清代的正字戏班在众戏曲班社中位居首位。清末，正字戏班在潮、汕和闽南等地约有二十多个。

到了清末，受到粤剧、潮剧等新形式演出的排挤，正字戏投入到戏曲竞争之中，在海丰、陆丰一带，正字戏的“点戏”成风，戏班每到一处，乡社主事人必要上演新剧，艺人的箱囊中备有大量的演义、小说，以便随“点”随演，这就促使了大量幕表戏的产生，涌现出一批较有影响的剧目，但其艺术也有退化之处，如唱功已普遍不受重视。

到了第一次国内革命战争时期，海丰、陆丰地区的正字戏、西秦戏和白字戏艺人在彭湃的领导下，成立了梨园工会联合会，艺人们积极地参加了宣传活动。抗日战争爆发后，潮安、汕头沦陷，再加上1943年粤东大饥荒，各地戏班纷纷解散。到了建国前，海丰、陆丰地区仅剩下四个班社组织。

建国后，创演了一批现代戏，并培养出女演员，改变了只有男演员的传统。近年来，在商业大潮的冲击下，正字戏日渐凋零，一度处于半瘫痪以至全瘫状态。

【音乐与唱腔】正字戏的音乐唱腔包括正音曲、昆曲和杂曲小调等。

它的唱腔曲牌丰富，正音曲和昆曲的曲牌共约三百多个。

正音曲分为重六、轻六、活五、反线等几类，曲牌有一百多个，包括：四朝元、步步桥、小桃红、石榴花、哭相思、新水令、驻云飞、山坡羊、红衲袄、太师引、皂罗袍等。板式结构较为活泼自由，板式包括：站板、三板、二板、慢板、散板、牵句、紧中板等。伴奏分文、武场。以大管弦为主，以三弦、竹弦为辅，后增扬琴、二胡、月琴等。文场配用小锣鼓和管弦乐器，武场配用大唢呐和大锣鼓。

戏剧种类与特点——正字戏（2）

昆曲的曲牌有上百个，有小唢呐昆、大唢呐昆和横笛昆三种。横笛昆的伴奏乐器配以云锣、锣鼓、小钹、三音响盏等。小唢呐昆用小唢呐代替横笛伴奏。大唢呐昆以大唢呐配合大锣鼓、响盏和云锣等。昆曲的曲牌包括：风入松、落山虎、刮地风、黄龙滚、穿山甲、梁州序、醉仙子、铁莲灯、锦毛令、六么令、折桂令等。

杂曲小调分为福建调、乱弹、吹腔、道士调、小调。小调为明清时期民间流行的民歌、小调及民间小戏曲调，曲调包括：琵琶调、青铜宝剑、花鼓调、一匹绸、五更调、凤阳歌、锦上添花等；福建调源于闽南的南曲，以小唢呐等乐器配合小锣鼓伴奏；道士调又称师公调，源于粤东的道观音乐，用笛子或大管弦配合小锣鼓伴奏；乱弹、吹腔源于西秦腔曲调，有西皮、流水、二黄、正线之分。

【舞台与表演】正字戏的表演风格古老质朴，“念”、“打”、“做”自成体系。

正字戏分文戏、武戏。文戏唱做并重，以做见长，有着抒情、婉转、细腻的特点；武戏多为袍甲戏，有着豪放粗犷、古风激烈、气氛热烈的特点。文戏的表演动作与舞姿讲究柔中寓刚，既有细腻之处，也有粗豪的线条；武戏表演时多用头盔的缨子、翎子和肩上的靠旗以及袍甲的抖动功夫，并以面部肌肉和眉毛的活动以及须髯技巧来体现人物的外形和内心活动。其短打用南派武功，拳宗少林，打时接近武术表演。

【角色与行头】正字戏的角色行当有：红面、乌面、老生、武生、正旦、花旦、公、丑、白面、帅生、白扇等。

正字戏的脸谱有近百种之多，既朴素又有古风，分为三块瓦、虎目、毛面、烟筒目、水龟目几大类。常用的颜色有黑、白、红、黄、绿、赤。脸谱的勾画线条刚柔并用，既夸张又富有装饰性，有着独特

的构图方法。此外，狄仁杰、土地爷、魁星、雷神等人物用各种不同的面具。

在服装、道具等方面有着自己的特色。其道具“布马”用竹扎成马头、马屁股，外罩白布，用色彩绘成马的形状，演出时系在演员的腰间，能够表演奔跑、跳跃。

它的头盔用硬纸板制成，有立体花纹图案，涂漆贴金，还有的战盔上塑有狮子形象。

兵器中的方天戟、双斧、偃月刀、银枪等用皮革制成，涂油彩，装上竹柄，其他兵器如刀、剑等则用竹片制作，比较简单。

戏剧种类与特点——汉剧（湖北）（1）

【形成与发展】汉剧旧称楚调、汉调，俗称二簧，是我国湖北省地方戏曲剧种之一，流行于我国湖北、河南、陕西、湖南、广东、福建等地。

汉剧距今有300多年的历史。汉剧起源于明清之际，形成于清代中叶，一直流行到20世纪的60、70年代。

汉剧多声腔，以二黄和西皮为主，二黄腔来自安徽，出自四平腔的衍变，形成于鄂东与安徽毗邻地区，主要由汉调艺人创造、发展，西皮则由西北的梆子腔在湖北襄阳一带变化而成，约在清中叶，二黄、西皮相互影响，形成了新的声腔系统，简称“皮黄”。

“西皮”一词，最早见于清代张亨甫《金台残泪记》，谓：“甘肃腔”曰“西皮调”。西皮、二黄合流，最早见于清代叶调元《汉皋竹枝词》：“曲中反调最凄凉，急是西皮缓二黄，倒板高提平板下，音须圆亮气须长。”说明当时不仅是西皮、二黄合奏，且腔调板式已渐趋完备。

清嘉庆、道光年间，是汉剧的兴盛时期，科班迭起，名角辈出，米应先、余三胜、王洪贵、李六等先后进京演出。湖北当地根据流行地区划为襄河派、府河派、荆河派、汉河派四个流派，在彼此的竞争中，促进了汉剧的发展。

其中，“襄河派”的流行区域以襄阳、樊城为中心，流行于光化、谷城、南漳、钟祥等地，其最著名的班社为洪兴班。

“府河派”的流行区域以安陆为中心，流行于随县、枣阳、黄陂、孝感等城镇，其中最著名的班社为“安陆桂林班社”，该班曾产生了一批较有造旨的艺人，如陈丁巳、曾培德、彭糍粑、熊仲伙等，对府河派的发展起到过重要的作用。约在光绪二十五年，陆续出现了一大批科班、戏班。

“荆河派”以沙市为中心，流行于宜昌、公安、石首、枝江、监利等地，出身于府河派班社的熊占彪、张庆喜、陈和亭、余洪奎等是荆河派的代表人物。

“汉河派”又分为上、下两个路子。“上路”以汉口为中心，在嘉庆、道光年间有十多个班社，并涌现出一批著名演员；“下路”又称黄冈圩、光国河，以黄冈、大治为中心，流行于鄂城、浠水、圻春、通山、阳新一带，其主要班社为“同乐班”和“同兴福班”，也产生了一批知名演员。

自清咸丰后，因战乱而致使该戏曲艺术一度衰落。清同治、光绪年间，四个派别的名演员、名教师聚集于汉口，开办了三届科班，培养出一批知名演员。到了民国初年，又有陈国新、张鉴堂等在满春茶园相继开办了三届科班，培养出以吴天保为首的一批优秀演员。

辛亥革命时期定名为“汉剧”。

戏剧种类与特点——汉剧（湖北）（2）

国内第一次革命战争时，汉剧有了新突破，举办了幼女学社，培养出一批优秀女演员。此时的汉剧广泛与其他剧种交流学习，使自身艺术得到了改进和发展。同时，中国共产党鄂东南道委在阳新龙港成立“过龙港汉剧团”和“燕厦汉剧团”，后来合并为“鄂东南新戏团”，演唱汉剧，曾为宣传革命、教育群众起到过积极的作用。

建国后，汉剧在湖北蓬勃发展起来，全省所建立的专业汉剧剧团有二十多个。

【音乐与唱腔】汉剧唱腔属皮黄腔系，唱腔以板腔体的二黄、西皮为主，兼有歌腔、昆曲，汉剧还有很多杂腔小调，如：七句半（又名罗罗腔）、耍孩儿、银纽丝、凤阳歌、鸳鸯鸟、过关调等数十余种。

西皮、二黄在传统演唱中，还有一些独具特色的专用调和特定腔，如：襄阳调，唱腔近似小调，可与西皮连接演唱。黄反腔拉二黄弦唱西皮腔，俗称黄反。

它的板式包括：导板、三眼、摇板、散板、二流等。

伴奏分为文、武场。文场伴奏乐器以胡琴、月琴、三弦为“三大件”，另有笛子、扬琴、二胡、唢呐、琵琶等为辅；武场伴奏乐器主要有：钹、板、鼓、锣、小锣及马锣等。

伴奏曲牌丰富，共有四百多首。传统的器乐曲牌包括唢呐曲牌、笛子曲牌、丝弦曲牌三种，根据曲调性能和使用范围，又分为礼乐、舞乐、喜乐、神乐、哀乐、宴乐和军乐七种。并有自己的独特风格，文场伴奏讲究音色秀丽，托腔丰满贴切。武场锣鼓经十分丰富，打法多样，大体上可分为“大打”、“小打”和“串打”。“串打”很有特色，配以马锣，节奏鲜明，气氛强烈，常用来衬托草莽英雄洒脱粗犷的性格，有很好的效果。

【舞台与表演】汉剧的表演艺术包括“唱”、“做”、“念”、“打”，可谓丰富多彩。

【角色与行头】汉剧的角色行当有：一末（老生）、二净（大花脸）、三生（大红脸）、四旦（正旦、青衣旦）、五丑（各类丑角）、六外（二红脸）、七小（文、武小生）、八贴（武旦、花旦）、九甫（老旦）、十杂（二花脸），共十大行当。

其中，一末为老年生角，多扮演年老的帝王、宰相、学士、高官、贤士、义仆等正面人物；二净多扮演直臣名将；三生扮中年生角，戏路较宽；四旦多扮中年妇女、大家闺秀、皇后王妃和贞女烈妇等；五丑能扮演各种不同类型的角色；七小包括文、武小生；八贴为花旦和武旦，多扮年轻少女及风骚泼辣的少妇；九甫为老旦，扮老年妇女；十杂为做工花脸，

汉剧的脸谱早先以红、白、黑三色为主，后添加了蓝、绿、青等色。